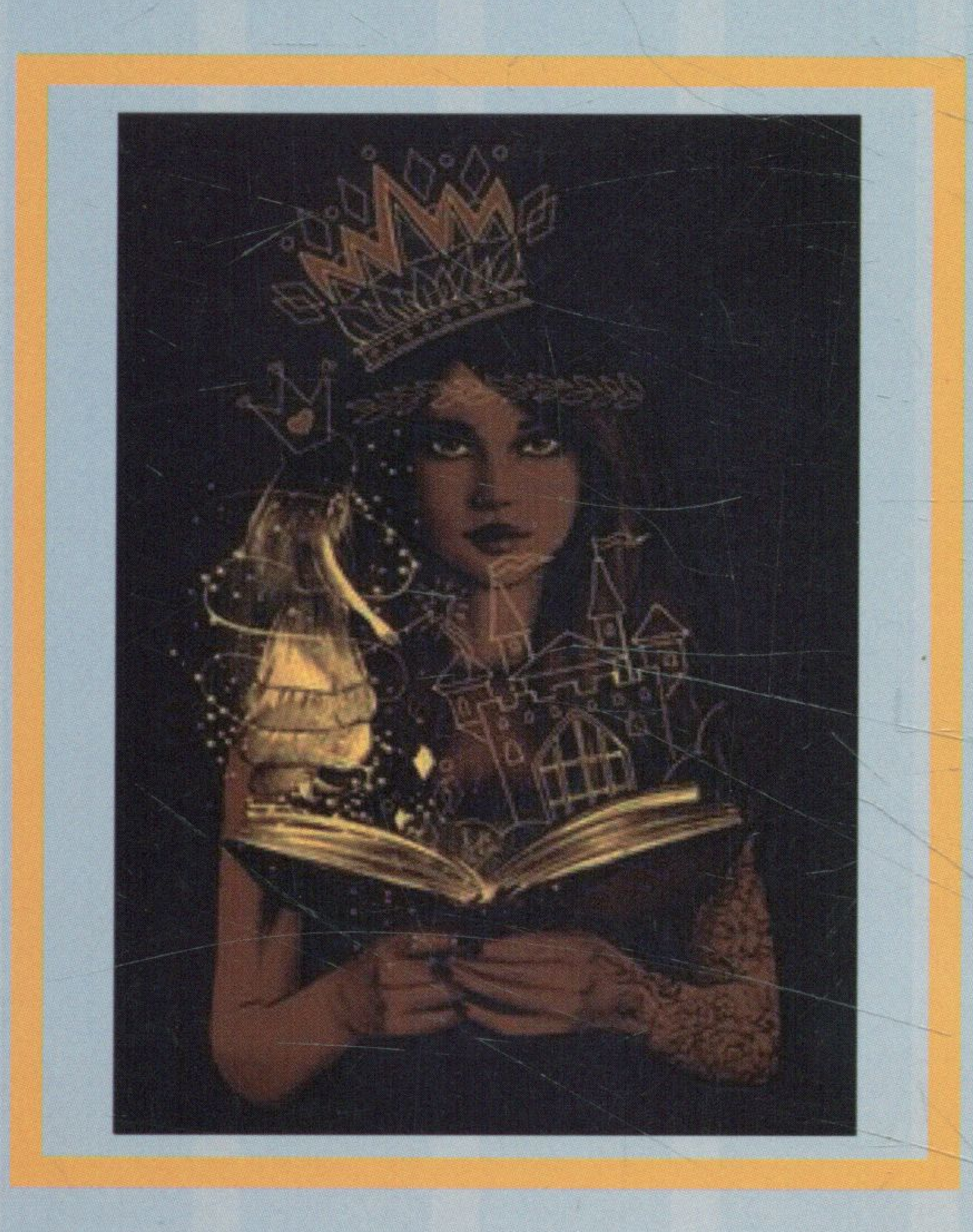
القصة القصيرة جدًا

رؤى وجماليات

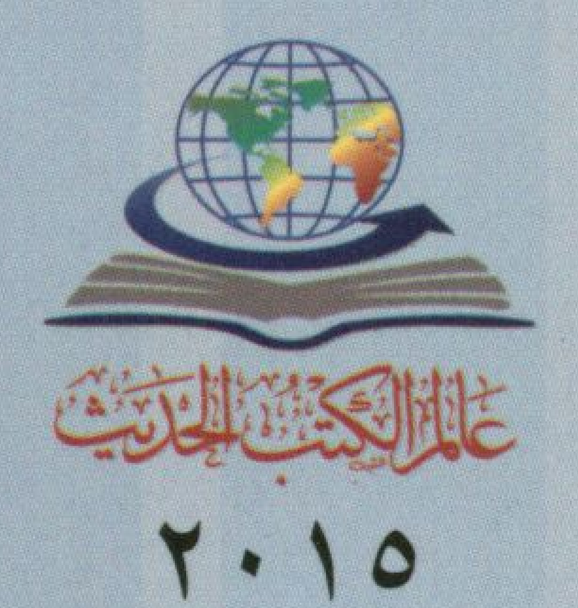


الدكتور

حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الملك سعود / السعودية



٢٠١٥

القصة القصيرة جداً

رؤى وجماليات

القصة القصيرة جداً

رؤى وجماليات

الدكتور

حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الملك سعود

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

اربد- الأردن

2015

الكتاب

القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات

تأليف

حسين المناصرة

الطبعة

الأولى، 2015

عدد الصفحات: 164

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2014/5/2454)

ISBN 978-9957-70-835-1

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

فهرس المحتويات

تقديم

لم تكن القصة القصيرة جدًا نصًا أدبيًا طارئًا؛ لأنها وجدت مع وجود الإنسان على ظهر البسيطة؛ كما تجلت في النّقش، والمثل، والحكمة، والطرفة، والخاطرة، وغيرها.

وهي إن بدت اليوم نصًا شائعًا بين أيدي كثير من كتابها، أو غيرهم ممن يكتبونها في المواقع الرقمية بدون أية مقصدية، كما هو حال كثير من قصص تويتر، والفيسبوك، والواتساب والـ"SMS"، وغيرها؛ فإنها -أيضًا- نص صعب،له شعريته أو جماليته أو إنشائيته أو أدبيته الخاصة.

وكثيرًا ما يسأل نقاد السرديات في المواقع الإعلامية المختلفة، وبخاصة الرقمية، عن شأن هذه القصة (ق، ق.جدًا) مفهومًا، وتاريخًا أدبيًا، ورؤى، وجماليات... وعن مسألة استسهال هذه الكتابة أو صعوبتها؛ لأن كثيرًا من كتابها يستسهلونها، ومن ثمّ يصعب أن نصف بعضهم بأية صفة تحيلهم على مشهد إبداع هذه القصة أو غيرها؛ وفي الوقت نفسه، يصعب أن نصادر مشروعية أي قاص أو قاصة عندما يكتب هذه القصة.

لكن ينبغي أن يدرك كتاب هذه القصة القصيرة جدًا وكاتباتها أهمية شعرية هذه القصة، بصفتها جنسًا سرديًا لا يحتمل المجانية والإكثار منها؛ فهي تجربة متولدة من جذورها الممتدة في القصة القصيرة والرواية والشعر..إلخ، وقد أجادها كثير ممن كتبوا القصة والرواية والشعر قبلها.

آمل أن يسهم هذا الكتاب أو الكتيب في الإجابة عن بعض أسئلة المهتمين أو المعنيين بهذا الفن الأدبي المهم، الذي غدا منافسًا لقصيدة النثر، وأكثر رواجاً من بقية الأجناس الأدبية بين المبدعين، في الوسائل الرقمية الجديدة، وبخاصة "تويتر".

حسين المناصرة

الفصل الأول

القصة القصيرة جداً : رؤى وإشكاليات

الفصل الأول

القصة القصيرة جداً: رؤى وإشكاليات

(1)

تقديم

كانت التجربة ماتعة، عندما استجبت لطلب الأستاذ القاص خالد اليوسف قبل أكثر من خمس سنوات، فكتبت مقاربة آنذاك عن جماليات القصة القصيرة جداً بعنوان: "جماليات المغامرة: قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً"[1]. وقد بدا لي في حينها أن تلك المقاربة قد لاقت استحساناً ما من بعض متلقيها، وبخاصة من خلال عديد من إشارات الباحثين والدارسين إليها، وقد نشرت في المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة مع ملف قصصي أعده اليوسف، يحوي قصصًا قصيرة جداً لقاصين سعوديين؛ حيث كانت تلك المقاربة في أجواء قصصهم... فناقشت فيها عدداً من جماليات المغامرة السردية في القصة القصيرة جدًا؛ كاللغة السردية، والمجاز والتكثيف، والاحتفاء بالعادي والمألوف، والذات وإثارة الأسئلة، والمفارقة، والتجريب، وعناصر السرد، وصدمة القارئ، إلخ.

لكنني اليوم، وأنا أكتب عن "القصة القصيرة: رؤى وجماليات"[2]، أجد قلمي متعثراً إلى درجة ما، بعد أن طلب مني القاص خالد اليوسف أن أكتب مرة أخرى في أجواء القصص القصيرة جداً، التي جمعها في ملف خاص، شارك فيه حوالي ستين قاصاً وقاصة، لهم أكثر من مئتين وخمسين قصة قصيرة جداً...

---

(1) نشرت بجريدة الجزيرة، المجلة الثقافية، العدد 175، 16/ 11/ 2006م.

(2) حسين المناصرة: القصة القصيرة جدًا رؤى وإشكاليات، المجلة الثقافية، العدد375، الخميس، 10 / 7 / 1433هـ الموافق 31 / 5 / 2012.

ولعلّ السبب المباشر في تعثري وقلقي تجاه مغامرة الكتابة مرة أخرى في هـذا الـسياق - وربما عدم شعوري بمتعة القراءة - يكمن في ضرورة أن أتجاوز ما كتبته في القـراءة الـسابقة من جهة، وأن أنظر إلى القاصين والقاصـات بمنظـور مختلـف، خاصـة بعـد أن نـشر بعـضهم مجموعاتهم القصصية القصيرة جداً، وأيـضاً دخـل إلى حيـز القـصة القـصيرة جـداً عـدد مـن القاصين والقاصات، ما يشير إلى أنّ هذا الملف فيه تنوع واضح وتفاوت في مـستويات الـسرد أيضاً.

ليس بإمكان أية مقاربة نقدية أن تقول كـل شـيء عـن هـذه النـصوص،أو أن تحلـل النصوص كلـها، أو تـشير إلى الأسمـاء كلـها، أو أن تحـاول أن ترسـم خـصائص في الـرؤى والجماليات لكل قاص وقاصة على حدة أو حتى مجتمعين...فهذا أمـر شـبه مـستحيل، وهـو كتابة نقدية "غبية" على أية حال –إن جاز هذا التعبير القاسي- لأنّ قصة قـصيرة جـداً واحـدة، تتكوّن –على سبيل المثال- من خمسة أسطر أو أقل، يمكن أن يعـاد إنتاجهـا نقـدياً في عـشرين صفحة أو أكثر؛ كما يظهر في عديد من المقاربات النقدية المهمة لقصص قصيرة جداً بعينها.

بكل تأكيد، تعد الكتابة النقدية أو القراءة هنا مغامرة؛ لا تعـرف كيـف تبـدؤها، وإلى أين سينتهي بك المطاف مغامراً، ومتعثراً، وغير مؤيـد بقـوى سـحرية؛ كالحـصان الـذهبي، أو السيف الفضي المنتـصر دومـاً!! إذن، هـي محاولـة أو مغـامرة للتفاعـل مـع بعـض الأسمـاء والنـصوص، ولا منـاص مـن الحـديث عـن اللغـة الـسردية، والتكثيـف والمجـاز، والعـادي والمـألوف، والمفارقـة، والـذات وإثـارة الأسـئلة، والمفارقـة، والتجريـب، وعناصـر الـسرد، والصدمة، وغيرها. ويبقى السؤال المهم: ماذا سننتج في هذا السياق التعجيـزي؟! وهـل هـذا الإنتاج المتوقع سيريح الناقد أو المبدع أو المتلقي؟! أم أن قطع اليدين ربما يبدو أخف عبئاً مـن الكتابة عن حوالي ستين قاصاً وقاصة وأكثر من مئـتين وخمـسين قـصة قـصيرة جـداً في عـدد محدود من الصفحات؟!

(2)

ما القصة القصيرة جداً؟

رغم سهولة الإجابة عن هذا السؤال؛ إلا أنّ مشروعية القصة القصيرة جداً ما زالت تكمن في مشروعية الاعتراف بها، وبخاصة عندما نجد استسهالاً للكتابة في مجالها؛ وكأنّ هذا الفن السردي مُلقى على قارعة الطريق، بلا ثمن أو أنه بأسعار بخسة جداً، ومن ثمّ فإن من حق فلان أو علان أن يصبح قاصاً، بمجرد أن يكتب خمسة أو عشرة نصوص، وينشرها في موقعه الرقمي أو غيره.

الرواية نص، والقصة القصيرة نص، والقصة القصيرة جداً نص، وكاتب الرواية سارد كما هو حال كاتب القصة القصيرة جداً. إذن- وفي هذا السياق تحديداً- يبقى السؤال مطروحاً: ما القصة القصيرة جداً؟! إنه سؤال محوري، يحدد مفهوم هذه القصة، وجمالياتها، ومدى مشروعيتها، ومتى تتعرى من الجماليات الفنية، وإلى أي درجة يمكن أن تكون نزقة، غير قابلة للتعريف أو التصنيف، ومن ثمّ فهي نص سردي، وهي تعبر عَن ذاتها بذاتها، لا من خلال معايير أو إسقاطات أو أحكام مسبقة نكوّنها عن هذا الفن أو غيره...

يمكن أن نعود إلى مراجع عديدة، فنحاول من خلالها أن نستنتج تعريفات عديدة ومعايير قلقة أو غير مستقرة، تحاول أن تعرّف القصة القصيرة جداً... لكن المنظور التنظيري عادة ما يفقد أهميته في سياق مشروعية هذه الكتابة التجريبية، سواء أكانت هذه الكتابة سردية أم شعرية أم درامية أم غيرها. وإذا تصورنا في المستوى السردي نفسه أن هناك رواية، وقصة، وقصة قصيرة، وأقصوصه، وقصة قصيرة جداً... فإن الحجم يبدو هو المعيار الحاسم في التمييز بين هذه الأنواع السردية، كما هو حال الوزن والقافية – من الناحية الشكلية- عند التفريق بين الأنواع الشعرية، ولسنا هنا معنيين بهذه التعريفات كلها.

الحجم عتبة أولى مهمة لتعريف القصة القصيرة جداً، وهذا ما دعانا إلى التأمل السريع في حجم هذا الفن من خلال مجموع القصص الذي تجاوز مئتين وخمسين قصة قصيرة

جداً، في هذا الملف الذي أعده القاص اليوسف، وكانت النتيجة أن أقل حجم في متن القصة القصيرة جداً بلغ أربع كلمات (حوالي خمس ق.ق.جداً)، وأن أكبر حجم لهذه القصة بلغ حوالي 270 كلمة (قصة واحدة)، في حين تراوح حجم جل القصص بين 20 و60 كلمة. ولعلي أزعم أنّ نص القصة القصيرة جداً المثالي ينبغي أن يكون في حدود خمسين كلمة. ومن ثمّ فإنّ أي حجم هو مبرر ومشروع وغير قابل للمصادرة ما دام يقل عن ثلاثمئة كلمة في تصورنا غير المثالي للسقف الأعلى الذي يصل إليه حجم القصص القصيرة جداً.

ومع تحديد الحجم لا نزعم أيضاً بأن القصة القصيرة جداً قد أصبحت معرّفة تعريفاً جامعاً مانعاً، وإن كان الحجم ضرورياً في تعريفها أو تحديد مفهومها من الناحية الشكلية؛ لأن هذا الفن يحتاج إلى قيم جمالية وإنشائية أخرى، تفضي به إلى أن يكون قصة قصيرة جداً ذات مستويات محددة في عناصرها السردية أو في اللغة المكثفة المشحونة بالرؤى والدلالات المتشكلة في متنها، إضافة إلى سلامة اللغة والتراكيب؛ لأنّ هذه القصة لا تحتمل الترهل والركاكة والإنشائية المسطحة، واللغة الشعرية التجريدية، التي تفضي بهذه القصة إلى ثوب آخر هو قصيدة النثر، التي لها شروطها وجمالياتها، وهذا ما يفسر كتابة بعض القصص كأسطر شعرية مشابهة لقصيدة النثر، وهذا لا يضير -على أية حال- القصة القصيرة جداً؛ لأن كثيراً من نصوص قصيدة النثر يمكن أن يعدّ قصصًا قصيرة جداً، لو كتب بالطريقة السردية لا الشعرية، وهذا يجعل المساحة الفنية ليست شاسعة بين خطابي القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، إذا حافظ هذان الخطابان على حجم القصة القصيرة جداً- كما أسلفنا.

إذا اعتبرنا تعريف القصة القصيرة جداً حجماً من جهة، وشروطاً فنية من جهة أخرى؛ فإنّ الاحتراف في كتابة هذه القصة ينبغي أن يكون من ضمن التجربة المتكاملة للقاص؛ الذي ينبغي - إلى درجة ما-أن يكون على وعي تام بكون كتابة القصة القصيرة جداً أمراً ليس سهلاً، وأنّ القاص ينبغي أن يكون كشاعر قصيدة النثر الذي يكتب شعر التفعيلة والشعر العمودي؛ لذلك يكون كاتب القصة القصيرة جداً قاصاً في الأصل (يكتب القصة القصيرة) وربما روائياً أيضاً؛ حيث يصبح هناك معنى لكتابة القصة القصيرة جداً من خلال احترافية الكتابة، دون أن يكون في هذا الأمر تعميم ومصادرة لمشروعية الكتابة

وكتابها... لكننا نلحظ أن كثيراً من المبرِّزين في هذا الفن القصير جداً، هم في الأساس قاصون وروائيون في الوقت نفسه، وفي الأقل هم قاصون من خلال وجود مساحة اختلاف محدودة بين خطابي القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.

(3)

سيميائية العناوين

يعد العنوان في أي خطاب إبداعي دلالة سيميائية محورية، خاصة إذا نظرنا إلى كثير من الدراسات النقدية التي اتخذت العناوين مجالاً للدراسة، بصفتها عتبات تشير إلى بعض السيميائيات والدلالات المفضية إلى تكوين قيم جمالية في حجم العنوان ومجاله ودلالاته الظاهرية والعميقة، من خلال كونه المفتاح الرئيس أو أحد المفاتيح الرئيسة لاكتشاف النص أو الخطاب وتفسير محمولاته الفنية والدلالية.

من جهة الحجم، بدت عناوين القصص القصيرة جداً محققة لشروط حجم العنوان في الاقتصار على كلمة واحدة، حيث تجاوزت العناوين ذات الكلمة الواحدة مئتي عنوان، وذات الكلمتين أربعين عنواناً، وذات ثلاث الكلمات ستة عناوين، وذات أربع الكلمات عنواناً واحداً فقط.وهذا الأمر يشير إلى أن القصة القصيرة جداً لا تحتمل أكثر من كلمة واحدة؛ لأن المتن محدود الكلمات، ومن ثمّ فإن العنوان ينبغي أن يكون ومضة دلالية، والدلالة عادة تنطلق من كلمة، كما ينطلق المعنى من الجملة، والفكرة من نص القصة القصيرة جداً.

وكان واضحاً في جلّ القصص -إن لم يكن في كلها- أن العنوان هو بؤرة المتن حضوراً أو غياباً، وهذا يشير إلى أن حجم القصة القصيرة جداً لا بدّ أن يفضي إلى إفراز هذا العنوان أو إنتاجه، بصفته خلاصة القصة أو زبدتها أو القلب الذي تنبض من خلالها، أو أية دلالة أخرى مشابهة.

وعندما نتأمل جيداً في دلالات العناوين وحقولها؛ فإننا نجدها – في العموم – قد جاءت من حقول عديدة، يمكن تلخيص أهمها في الآتي:

1- **حقل الإنسان:** علي، إنسان، حورية، بنت الجيران، الأعرج، المسؤول، فتاة، أنا، الأعمى، مواطنة، جميلة، فرحان، صديق، رجل، مجنون، سيد، السجين، دخيل، ناقصة دين، سندريلا، أحفاد، أنثى، لص، امرأة، النساء، الشيخ، الجندي، الطاووس، مجرم، طفولة، إلخ.

2- **حقل المشاعر:** أمل، ثائر، رثاء، أهازيج، أمنية، ضياع، حلم، غناء، عطاء، حيرة، تردد، دهشة، سعادة، الغرور، بؤس، دندنة، كابوس، إنسانية، توق، وحدة، أفراح، الدوار، ندم، صرخة، قمة التخيل، تشاؤم، حسد، إحباط، مكابدة، التعب، الهوى، نرجسي، جنون، غرور، خيبة، إلخ.

3- **حقل الممارسات أو التصرفات:** إبطاء، عجالة، شبق، محاكمة، إدمان، مداهمة، تسول، الصلاة، قرار، انتظار، سقوط، انشقاق، خيانة، تقبيل، شنق، سقوط، سباق، استلاب، إذلال، وأد، انتهاك، هبوط، تزمت، إلخ.

4- **حقل الظواهر والأشياء:** برق، شيء، قناع، ورقة رسمية، مهنة، أرصفة، سجون، ورق، مانجو، الشام،الكعب العالي، أمن، الأرض، زمن، مشرط، قفص، موت، جوع، خط أحمر، نافذة، دين، ميلاد، الأرجيلة، أرجوحة، وسادة مثقوبة، كرة، أحمر شفاه، ميزان، طفولة، الوردة، سمكة زينة، أغنية، علكة، بؤساء، فصول، سقف، رصاص، رقابة، جنازة، انفجار، انكسار، دوي، اتجاه، أزمة، لغة، سكر، ظلام، الجنة، حدود، لوحة، المدرج، شتاء، درج، باب، نخلة، بقشيش، احتضار، الياسمين، حمى، غابة، صرير باب، لمعان، المؤشر، حجارة، ظل، ولادة، إلخ.

بكل تأكيد، هذه مؤشرات إلى نوعية العناوين في تصنيفاتها العامة، دون أن يلغي هذا التصنيف وجود تداخل بين هذه الأقسام أو الحقول الأربعة. لكن المهم في هذه العناوين وغيرها أنها جاءت من حقول مألوفة، وهي تحمل دلالات عميقة عند التأمل فيها من جهة الإيحاءات الواسعة التي تفضي إليها هذه الكلمات في مستوى علاقتها بالثقافة والوعي المتشكلين داخل المتلقي،الذي لا بدّ أنه سينظر إلى هذه العناوين في دلالاتها المجازية لا

الحقيقية أو الواقعية؛ فعندما نتأمل كلمة "نخلة" مجازياً سندرك تحولاتها المجازية والدلالية قبل أن ننظر إليها بصفتها نخلة عادية تعيش في الواحات وتنتج ثمراً؛ لأن النخلة يمكن أن تكون امرأة أو مدينة أو تراثاً أو اقتصاداً أو ما إلى ذلك، وهذا التحول الذي تكتسبه العناوين مجازياً ودلالياً هو الأهم من غيره عند تحليلها أو ترميزها في سياق الإيحاء والرمز.

(4)

أسماء في حيز الـق.ق. جداً

لعلّ النظرة المتأنية إلى تشكيلة الأسماء المشاركة في هـذا الملـف القصـصي تفـضي إلى غلبة القاصين على القاصات، حيث لم يتجاوز عدد القاصات إحدى عـشرة قاصـة، مـن بـين سبعة وخمسين قاصاً وقاصة؛ أي أنهـن يمـثلن أقـل مـن عـشرين بالمئـة مـن مجمـوع القاصـين والقاصات. وهذا له دلالة إشكالية، ربما تفيد بأن القـصة القـصيرة جـداً تعـد كتابـة ذكوريـة بالدرجـة الأولى؛ أي -في الأقـل- مـن خـلال هـذا الملـف أو هـذه الأنطولوجيـا في القـصة القصيرة جداً.

والنظرة الأخرى التي يمكن أن نـستنتجها؛ هـي وجـود تنـوع في مـستويات القاصـين والقاصات، حيث نجد قاصين لهم باعهم الطويل في كتابة القـصة القـصيرة والقـصة القـصيرة جداً، نذكر منهم علـى سـبيل المثـال: جـارالله الحميـد، وجـبير المليحـان، وخالـد اليوسـف، وشريفة الشملان، وعبد الحفيظ الـشمري، وعبـد العزيـز الـصقعبي، وفهـد المـصبح، ومحمـد الشقحاء، وغيرهـم.

وهناك أيضاً أسماء أخرى، ربما هذه المرة الأولى التي أقـرأ لهـم فيهـا قصـصاً قـصيرة جدًا، وهي أسماء كثيرة، ربما يكون هذا عيباً فيّ، لكنني أعتقد أنّ قراءتي لمجمـل القـصص لـن يؤثر فيهـا كـون القـاص معروفـاً أو غـير معـروف؛ لأن الـنص هـو الـذي يعـرّف صـاحبه، فالأخطاء اللغوية على سبيل المثال لا تفرق بين قـاص محـترف وآخـر مـا زال يحبـو في مجـال الكتابة الإبداعية، إذا غفل أحدهم عن مراعاتها.

ومع ذلك كان في القصص ما يؤكد احترافيـة الكتابـة لـدى مجموعـة مـن القاصـين، وهناك قصص أخرى تدل دلالة مباشرة على أنها في مـستوى فـي متواضـع جـداً، ومـن ثـمّ ليس لها من فن القصة القصيرة جـداً إلا بعـض المظـاهر الـسردية الـشكلية. وليـست وظيفـة القارئ أو الناقد هنا أن يصنف القصص تصنيفاً معياريًا بحسب الجودة والرداءة وما بينهمـا أو غير ذلك، ولكنِ من المهم أن نفهم جيداً بأن كتابة القصة القصيرة جداً تخدع كاتبهـا؛ فهـي لا تحتاج في ظاهرها إلى كثير من العناء والتعب والاشتغال على الذات، وهذا هو الفهم الخـاطئ

الذي حفّز كثيراً من الكتاب والكاتبات نحو كتابة القصة القصيرة جداً، وأيضاً قصيدة النثر التي تشبه القصة القصيرة جداً، اعتقاداً منهم أن الكتابة في هذا المجال إشكالية تجريبية من جهة، وسهلة من وجهة نظرهم من جهة أخرى، وبالنسبة إلينا كمتلقين فإن العبرة في المحصلة هي أن يكون القاص ناشراً لقصصه في مدونته الرقمية أو موقعه التواصلي الاجتماعي؛ لقراءتها والتعرف إليها كتجربة سردية جديدة محتفى بها أو أنها عادية لا تستحق الاحتفاء بها. بل في الحقيقة أن كثيراً من التغريدات في "التويتر"، و"الفيسبوك"، والمنتديات الرقمية المختلفة، وغيرها، قد يعدها أصحابها من باب القصة القصيرة جداً؛ لذلك كثر كتاب هذا الفن، الذي يفترض بنا أن نضع كثيراً من العوائق والمطبات أمام مغامرة الكتابة في مجاله.

لا يقصد من وراء أسماء في حيز القصة القصيرة جداً أن نحبط بعض القاصين والقاصات، وأن ندعوهم إلى الإقلاع عن كتابة القصة القصيرة جداً، أو حتى التفكير كثيراً قبل كتابتها؛ لأن ما قصدته أن هذا الفن ما زال في بدايات التنظير له فنياً وجمالياً، وأن الحديث عن الكتابة السردية في ضوء القصة القصيرة جداً ما زال يدور حوله كثير من التحفظات والمحاذير؛ إذ كيف نسمح لأنفسنا أن نكتب القصة القصيرة جداً دون أن نكتب قبل ذلك القصة والقصة القصيرة وربما الرواية، لأن هذه الممارسة ضرورية جداً قبل أن نمارس كتابة هذا الخطاب الأكثر حداثة من غيره في تصورنا، ومن ثمّ فإنّ الإقلال في مجال هذه الكتابة ميزة يمتاز بها القاصون المقلون، الذين يحرصون على أن تكون قصصهم القصيرة جداً تتصف بجماليات نوعية، مع الحدّ من الكم في ذلك؟!

هنا لا بدّ أن ننظر إلى القصة القصيرة جداً في المستوى النقدي بصفتها خطاباً ليس عظيماً أو مهماً، ما دام هناك كثير من كتابها، لم يراعوا ضرورة الإقلال من هذه الكتابة القصيرة جداً؛ حتى لا تتهم كتابتهم هذه بأنها مجرد خواطر وتغريدات لا علاقة لها بالسرد أو بالشعر أو بغيرهما في مجال الإبداع أو الكتابة الإبداعية! والسؤال الذي يفرض نفسه – إذن- ما مساحة الكتابة وحجمها في هذا المجال؟! تتلخص الإجابة في أنه ينبغي ألا يتجاوز عدد القصص القصيرة جداً مئة قصة للقاص الواحد؛ أي في حدود مجموعتين في الأكثر، وألا يزيد حجم القصة على سبعين أو ثمانين كلمة؛ حتى لا تتحول القصة القصيرة جداً إلى قصة قصيرة أو أقصوصة.

(5)

في الفن والجماليات

لا شك في كون القصة القصيرة جداً فنًا سرديًا، يمتلك جمالياته الخاصة، من خلال عدد من العناصر، بدءاً من الحجم الضيق أو الصغير كما أسلفنا، مروراً باللغة الشعرية، المكثفة، الدقيقة، الدالة، التي لا تقبل أي حشو أو ترهل، وانتهاءً بجملة القفلة (الخاتمة)، التي تفضي إلى التأويل والمفارقة في متن هذه القصة.

ثم يبقى الإيحاء والتكثيف وما ينتج عن ذلك من: ترميز، ومفارقات، وتلميح، واقتضاب، وحذف، وتوتُّر، وانزياح، وشعرية... أهم سمات هذه الكتابة السردية.

وفي الوقت نفسه، لا بدّ أن يكون هناك حرص على أن تكون البنية سردية أو حكائية، وأن تكون عناصر القص متنوعة، كما ينبغي أن تحضر هذه العناصر - بطريقة أو بأخرى- أكثر من غيرها في هذه الكتابة، لأنه لا يمكن استبعاد عناصر الشخصية، والحدث، والزمكانية، والحكاية، والراوي، والبداية والنهاية، واللغة السردية، وغيرها، عن القصة القصيرة جداً.

أما المضمون فهو إيحاء واختزال وعلاقات نفسية وانفعالية، لا إخبار في ذلك، ولا إسهاب أو تفصيل؛ وعلينا أن ندرك أن الرمزية والتكثيف هي أهم العناصر التي تجعل المضمون أكبر بكثير من حجم الكلمات، حيث وجدنا أن بعض القصص القصيرة جداً كان في حدود أربع كلمات، وقد يصل إلى أقل من ذلك. وفي هذا السياق – تحديداً – تصبح كتابة القصة القصيرة جداً صعبة وعصية، وأن استسهالها سيفضي في المحصلة إلى العبثية السردية، عندما يتحول هذا الخطاب إلى ممارسة فجة أو سطحية.

والقصة القصيرة من جهة اللغة -أيضاً- هي تناص عميق مع نصوص الحكمة، والمثل، والنكتة، واللغة الجامعة، والنزعة البلاغية المحصنة ضد أي فوضى لغوية، يمكن أن تُحذف منها كلمات وجمل!!

كيف نكتب قصة قصيرة جداً في تشكيل جمالي مقنن أو معياري؟ ربما نجد صعوبة في الحديث عن ذلك؛ لأن معايير جماليات هذا الفن تتعمق من خلال التكثيف أولاً وأخيراً، والتكثيف هو خلاصة الجماليات؛ سواء أكان في اللغة، أم المضمون، أم العناصر الفنية، أم الاستجابة لذهنية التلقي المتذوقة أو الواعية لهذه الجماليات!! ولا يمكن أن تكون اللغة التقريرية أو السطحية أو الإنشائية أو السردية العادية لغة قصة قصيرة جداً. فالمتلقي الواعي يدرك جيداً أن القصة القصيرة جداً ذات لغة مكثفة، تمتلك الصدمة، وتولد الانفعال والدهشة واللذة والتشبع بشاعرية التوتر الناتجة عن الرؤى والدلالات والموسيقى أيضاً، ومن حقنا أن نعيد ونكرر ذلك أكثر من مئة مرة في مقالة واحدة.

نُذكّر دوماً بأن كتابة القصة القصيرة مغامرة إبداعية غير قابلة للتشكّل النهائي، ولكن هذه المغامرة لا بدّ أن تكون محسومة في كونها مغامرة عصية على الاستسهال، الذي هو أسوأ عوامل تقويض هذه الكتابة وتهميشها في الثقافة والإبداع معاً.

ونعْتدّ كثيراً بكون القصة القصيرة جداً تحتفي بالمفارقة، التي تقوم على تناقض المعنى المباشر والمعنى الآخر التأويلي المقصود؛ حيث تعبر القصة هنا عن أكثر مما تريد أن تقوله الكلمات مباشرة، أو كما يعرف في البلاغة العربية – على سبيل الشهرة- أن يكون المدح في باطنه ذماً، وأن يكون الذم في باطنه مدحاً، وهذه المفارقة هي أهم أسس الصدمة أو الإدهاش، وهما يتشكلان عفوياً من خلال القصة القصيرة جداً بالنسبة إلى المبدع والمتلقي معاً، وهي أيضاً المسؤولة عن تهميش السطحية والمباشرة في هذه الكتابة لمصلحة تعميق التناقضات والثنائيات في السرد.

ويضاف إلى المفارقة إشكالية السخرية التي تتولد من هذه المفارقة أيضاً، إذ يستخدم القاص كثيراً من العناصر التي تكشف عن دراما السخرية، التي تصل أحياناً إلى أن تكون سخرية سوداء، على طريقة "شرّ البلية ما يضحك"!! وعنصر السخرية - بكل أشكاله وإيحاءاته – هو أحد العناصر الرئيسة المكونة للقصة القصيرة جداً؛ إذ يلجأ إليها القاص كي يُولّد في نصه الإدهاش والإعجاب لدى المتلقين، وهو – في الوقت نفسه –يدرك أنّ ما تنتجه السخرية من معانٍ ورؤى وجماليات في الكتابة عموماً، وفي القصة القصيرة جداً على وجه

الخصوص.. يعد من مستلزمات الكتابة المتجددة، في مواجهة عالم متضخم بالماديات والتوحش على حساب روحانية الإنسان وإنسانيته!!

ولغة السخرية في الواقع العادي والمألوف، وكذلك لغة القصة القصيرة جداً المندمجة مع هذا الواقع، لا تحتاجان (هاتان اللغتان) معاً إلى أن تكونا لغة جزلة ومعجمية وشريفة ونخبوية، إلخ، بل هي لغة عادية مألوفة، تستطيع أن تصل إلى المتلقي بسهولة ويسر، وبخاصة أنها تعبر عن نثريات الحياة اليومية أو المعيشية، ولكنها كلغة الفكاهة والنكتة، تشعرك أنها قريبة من وجدان المتلقي ولغته في حياته العادية المسكونة بالعثرات والأزمات والاغتراب، وفي الوقت نفسه ترتفع من خلال المفارقة دلالياً وإدهاشاً؛ لتغدو واقعاً رمزياً مكتوباً في كلمات محدودة، تفتح المجال واسعاً للتحليل والتأويل والكشف عن دلالات الغياب في اللغة قبل دلالات الحضور فيها.

وعدا عن ذلك، يعد التناص من سمات القصة القصيرة جداً، سواء أكان من خلال التناص مع الشعرية من جهة، أو من خلال استثمار نصوص أخرى ومعارف معيشية عديدة في المتن السردي، يضاف إلى ذلك ضرورة الحرص على البعد الدرامي، من خلال الاحتفاء بمفارقات العادي والمألوف واللغة التداولية... كما أسلفنا.

وللترقيم أيضاً دور فاعل ووظائف محددة في تشكيل بنية القصة القصيرة جداً؛إذ بإمكان علامات الترقيم أن تدخل إلى السرد بصفتها دلالات وإيحاءات، ربما لا تصل إليها اللغة التعبيرية، بدون هذه العلامات الدالة المولدة من الانفعالات النفسية والفكرية والاجتماعية المهيمنة على السرد.

ما نستحضره في مستوى الفن والجماليات في سياق مقاربة الرواية أو القصة القصيرة أو السيرة الذاتية أو غيرها هو نفسه ما ينبغي أن نستحضره عند مقاربة قصة قصيرة جداً، تتكون من عدد محدود من الكلمات، وهذا ما يفسر تضخم حجم النقد أو القراءة في مواجهة نص محدود المساحةجداً؛ هو القصة القصيرة جداً. ولو افترضنا أنّ لدينا عشرين أو ثلاثين عنصراً جمالياً لمقاربة الرواية؛ فإنّ هذه العناصر نفسها يمكن أن نقارب من خلالها القصة القصيرة جداً؛ لأنّ علم السرديات، لا يميز بن الأنواع السردية من منظور حجمها أو

تعريفها ومفاهيمها، وإنما يميز بين مساحة العناصر الفنية أو الجمالية حضوراً وغياباً ومشروعاً للتحليل أو المقاربة أيضاً في خطاب دون آخر.

(6)

من التنظير إلى التطبيق

لم نهمل التطبيق والتداخل مع البنيات السردية في الفقرات السابقة، ولكننا غلَّبنا الظواهر والإشكاليات النظرية في كتابة القصة القصيرة جداً على الجانب التطبيقي، وقد آن الأوان أن نتداخل مع بعض القصص القصيرة جداً في المنظورين العام والخاص، مستندين في ذلك إلى بعض الأسس والمفاهيم النقدية، وهي:

أ- إشكالية المتن السردي.

ب- شعرية الواقع.

ت- جدلية اللغة والأسلوب.

ث- الذات والمنظور.

(7)

إشكالية المتن السردي

توجد تعددية تشكيلية في المتن السردي، من جهة الشكل أو المظهر الفني، وقد أشرنا – سابقاً – إلى أنّ القصة القصيرة جداً ينبغي أن تكتب بحسب الكتابة السردية، التي لا تتجاوز فقرة واحدة، فيها بعض سطر أو عدة أسطر. ولكن توجد قصص قصيرة جداً استخدمت أسلوب السطر الشعري في القصيدة الحديثة، فتعددت الفقرات أو الأسطر غير المترابطة عموماً في مستوى طريقة الكتابة السردية، وكأنّ القصة القصيرة جداً غدت بنية شعرية،وهذا لا يمنع أن يعدّ من باب كتابة القصة القصيرة جداً بصفتها خطاباً سردياً يتناص مع الشعر الحديث. نجد ذلك في قصص: أحمد عسيري، وأمل مطير، وجمعان الكرت، وحسن البطران، وحسن الشيخ، وشيمة الشمري، وطاهر الزارعي، وطاهر الزهراني، وعبد الرحمن العمراني، وفهد الخليوي، ومحمد المزيني، وناصر الحسن، وناصر العديلي، وهدى النامي، وغيرهم.

قد يوحي هذا البناء بوساطة أسلوب الشعر بشاعرية أكبر في ذهنية المتلقي المتعود على البنية الشعرية، لا البنية السردية، ولكنه – في المحصلة – يبدو بناء على حساب الكتابة السردية،التي تعتمد على الفصل والوصل من جهة، وأيضاً الكلام المتجاور بعضه ببعض من جهة أخرى. وكما ذكرنا قد تفقد هذه الطريقة القصصية القصيرة جداً ميزة الترابط؛ إذ غالباً ما تفتقد الشعرية لهذا الترابط السردي؛ وحينئذ تغدو القصة القصيرة جملاً متناثرة، قد تحتاج إلى بعض العناء لدى المتلقي لإيجاد الترابط بينها، من خلال استخدام أدوات ربط ذهنية، وأحياناً كثيرة لا يحتمل المعنى السردي تلك الحالة الناشئة عن صفّ الجمل المترابطة صفاً شعرياً.

يمكن أن نعذر القاص في ذلك إذا كانت القصة حوارية (قائمة على الحوار)، أو مجموعة من الرؤى المتضادة. والمهم هنا أن نظام الكتابة الشعرية الحديثة ليس له أو لغيره "قدسية لغوية"، تجعله أشرف من الكتابة السردية. وإن كان هناك مبرر ما لاستعارة القصة

القصيرة جداً لثوب القصيدة؛ لوجود علاقة حميمة بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً؛ إذ نجد تلك الشعرية العالية في هذه القصة التي تكتب على الطريقة الشعرية؛ كما نلاحظ ذلك في قصص محمد المزيني – على سبيل المثال.

الملحوظة الأخرى البارزة في سياق المتن السردي، تكمن في تضخم حجم القصة القصيرة جداً أو تقطيعها إلى عدة مشاهد (أوصال)؛ حيث يبدو الأمر هنا إشكالياً، وبالذات في القصة القصيرة جداً الوصفية؛ لأن الوصف يصاحب الرواية والقصة القصيرة وسائر البنيات السردية، ويقل في القصة القصيرة جدًا. من هنا يمكن أن نتحاور في مشروعية حجم المتن من جهة، ومدى التزامه ببناء القصةالقصيرة جداً، ذات الحجم المحدود جداً -كما أسلفنا- من جهة أخرى. وهنا نشير إلى بعض قصص أحمد القاضي، وجارالله الحميد،وحسن حجاب الحازمي، وصالح السهيمي، وظافر الجبيري، وعبد الله التعزي، وفارس الهمزاني، وفاضل عمران، وفاطمة الرومي، وغيرهم. تبدو القصص في هذا السياق أقل تماسكاً وتكثيفاً. وفي المقابل لا بدّ أن نتحاور أيضاً عن مدى مشروعية أن تكون القصة القصيرة جداً بضع كلمات، ربما لا تفضي إلى بنية سردية، أو أنها غدت كتابة نمطية، ينبغي أن يتخلص القاص منها، وأن يتجاوز البنية الخواطرية الشعرية إلى البنية السردية، وأعطي مثالاً على ذلك قصص نجاة خيري، وبعض القصص المشابهة لها. لكن في العموم بدت القصص متوازنة لا تميل إلى الإسهاب أو تختزل في جملة أو جملتين على حساب السردية، أهم سمات القصة القصيرة جداً.

(8)

شعرية الواقع

يعد متن القصة القصيرة جداً – في عمومه– منتمياً إلى الواقع المعيشي اليومي. والنص هنا لا يعكس الواقع بقدر كونه موازياً له، يقدمه من خلال التقاط لحظة تنوير معينة؛ تسهم في اقتناص الأفكار التي تغني السرد؛ حيث الواقع يمكن أن يكون أكثر ثراء من التخييل المنفصل عن أي واقع، ومع ذلك يضطلع النص السردي هنا بجماليات الواقع، بما فيها جماليات القبح؛ حيث ينقسم الواقع إلى عالمين متلاحمين، هما الخير والشر، وثنائيات متضادة كثيرة، تسهم في إثراء النص من خلال شعرية الواقع أو جمالياته، كما يتجلى ذلك بإيجاز شديدفي القصص القصيرة جداً، ومن ذلك – على سبيل المثال– أن تحتفي القصص النسوية القصيرة جداً بالعلاقة بين الرجل المرأة؛ فيصبح الرجل محط سهام هذه الكتابة؛ ليس لأنه ذكر وهي أنثى؛ ولكن من منظور كونه سلطة مهيمنة وقمعية في المجتمع.

تعبر القصص القصيرة جداً موضوع هذه المقاربة، عن كثير من الجوانب السيئة في الذات والمجتمع والعالم، وغالباً ما تشعرنا بأنها تتكئ على الإحباط والفشل والصدمة والموت. ولو استعرضنا بعض المضامين في قصص الذكور، تاركين قصص النساء إلى مناقشتها في سياق" الذات والمنظور"؛ فإننا سنجد من بين المضامين العريضة التي تناولها القاصون: فشل الحب، وضياع الأمل، والغربة، والتشاؤم، والأعباء المثقلة بالأحزان، والمرأة، والخيانة، والغربة والتشرد، والخوف، والموت، والجنون والعبث، والطفولة، والشيخوخة، والسياسة، والفقر، والنفاق، والغرور، والسلطة، والفساد، والعادات والتقاليد، والانتحار، والذات، والمجتمع...

ويكون التعبير عن هذه المعاني والأفكار –عموماً– من خلال الرمزية الشفافة، والإيحاء ذي الدلالات العميقة، والمفارقة الصادمة، واختزان عدد كبير من الآلام والأحزان، التي تجعل القصة القصيرة جداً ذات موسيقى داخلية شعرية نسقية أو نمطية، تؤكد إيقاعاً وحيداً، يكمن في المعاناة المطلقة في البنية السردية!!

إن القصة القصيرة جدًا هي ابنة زمكانيتها؛ أي واقعها الذي تنهل منه، وهو واقع مأزوم في كل أحواله؛ لذلك تجيء التجربة السردية لدى القاصين والقاصات مسكونة بهذا الواقع، محاولة منهم لتعرية هذا الواقع، والكشف بأساليب جمالية ذكية عما يكتنفه من شرور وآثام، وهذا الأمر يغدو أكثر جمالية وفعالية عندما يكون القاص ممتلكاً لأدواته الفنية، قادراً على أن يرسم واقعه بكلمات محدودة مكثفة، توازي هذا الواقع، وتعبر عنه تعبيراً جمالياً؛ يوصل المعنى الفلسفي، ويحقق الأثر العميق في المتلقين. أما القاص/ القاصة الذي يتهجى الفن والجماليات السردية الخاصة بالقصة القصيرة جداً؛ فأظن أن الطريق أمامه أو أمامها طويلة؛ كي يكتسب مكانته الحقيقية في السرد الحقيقي؛ دون أن نصادر مشروعية الكتابة في هذا الجانب الأدبي أو في غيره!!

(9)

جدلية اللغة والأسلوب

لو أردنا أن نتتبع القصص القصيرة جداً، في سياقها اللغوي السليم أو ما يعتريها من أخطاء، وفي أسلوبها المكثف وما يعتريها من ترهل أحياناً، فهذا موضوع إشكالي، وفيه نوع من المعيارية والوصاية التي لا يرتضيها المبدع لنصّه؛ إذا كانت الأحكام جزافية تقليدية، كما لا يرتضيها الناقد أو القارئ إذا أراد ألا يكون مصادراً لثقافة الآخرين ووعيهم وإبداعهم. ومع ذلك لا بدّ أن يعتني القاص بنصه الإبداعي، وأن يخلصه من الأخطاء اللغوية العادية التي تعتريه وتسيء إليه. وأحياناً لا يتجاوز الأمر أن يعرض هذا الملف أو غيره على مختصين في اللغة؛ ليدققوه ويخلصوه من الشوائب، وبخاصة إذا كانت اللغة المكتوبة من إنتاج مبدع غير متخصص باللغة العربية، أو إمكانياته فيها محدودة.

أما مسألة أسلوب القصةالقصيرة جداً، ومدى درجة الحذف المخل في بنيتها، كما هو الإسهاب المخل بهذه البنية، وما ينتج عن ذلك من حشو أو حذف، لا يحسن وجوده في متن هذه القصة... فهذا أمر يطول شرحه. حتى القاص نفسه لو قرأ قصصه في زمكانيات متنوعة؛ فإنه لابدّ أن يغير ويبدل في نصه، ولا بدّ أن يجد بعض العيوب، فيحاول أن يتخلص منها أو الاستفسار عن الطريقة المثلى في الكتابة والإبداع في المستويين اللغوي والأسلوبي.

وقد لاحظنا مؤخراً في المنتديات والمواقع الرقمية ومواقع التواصل الاجتماعي وجود حالة تفاعلية بين المبدع ومتلقي نصوصه، وفي أحيان كثيرة يطلب المتلقون من الكاتب إجراء بعض التغييرات في النص، ويشاركونه بعض همومه الإبداعية؛ فتتحسن لغة النص وأسلوبيته، وهذه تعد أهم ميزة في النصوص الرقمية التفاعلية، التي تُشرك المتلقين مع المبدع في إعادة صياغة النص وتطويره نحو الأفضل، بحيث يسهم ذلك في تنبيه الكاتب إلى أشياء قد تبدو هامشية وهي مهمة، وما كان بإمكانها أن تخطر على بال الكاتب من غير ملحوظات قرائه أو متلقيه.

بإمكاني أن أؤكد بأن كثيراً من القصص القصيرة جداً، التي أعدت في هذا الملف، يعتريها بعض الأخطاء والهنات اللغوية، كذلك يعتريها أخطاء أسلوبية، أفضت بها إلى شيء من اللغة الفضفاضة، ولا يحتاج الأمر هنا إلى تمثيل أو إشارة إلى قصص بعينها؛ لأن هذا الأمر يحتاج إلى دراسة مستفيضة لا تتحملها هذه الوريقات التي ستنشر في جريدة أو ملحق ثقافي أو مجلة ملحقة بجريدة.

العلاقة بين المبدع ولغته وأساليبها علاقة ينبغي أن تكون حميمة وجدلية؛ لأنّ اللغة هي أداة التوصيل، وهي القابلة للتفجير الجمالي عندما تكون لغة في النصوص الإبداعية. من هنا غدت القصة القصيرة جداً من الناحية التجنيسية تميل إلى اللغة الشعرية، وفي الوقت نفسه تحافظ على سرديتها، ومن ثمّ تحقق لنفسها جماليات عليا وهي تتداخل مع أجناس وأنواع أدبية وفنية عديدة، وفي الوقت نفسه تنهل من اللغة الدارجة والمألوفة؛ فتعيد تشكيلها في مستويات المفارقة والسخرية والدلالة والإيحاء والمجاز... وحينئذ سنرى الفرق كبيراً بين عالمين متوازيين، يتحددان في التخييل والواقع، بصفة التخييل عالماً جمالياً موازياً للواقع وليس انعكاساً له... وكل ذلك في لغة مجازية مكثفة!!

(10)

الذات والمنظور

ذكرنا سابقاً أن نسبة القاصات إلى القاصين لا تتجاوز عشرين بالمئة، وهذا يعني من الناحية المبدئية أنّ الذات الذكورية هي المهيمنة، ومن ثمّ يغلب المنظور الذكوري على المنظور النسوي، على الرغم من كون المرأة تعد من أهم شخصيات القصص القصيرة جداً، سواء أكان النص لذات أنثوية أو ذات ذكورية. وهنا نتساءل – على سبيل المثال- عن ذات المرأة الساردة ومنظورها: هل هو منظور نسوي مثلاً؟

نعم، لقد انغمست كتابة المرأة في ذاتها النسوية؛ فعبر منظورها عن كونها تعاني من الرجل، الذي جاءت صورته في قصصهن مشبعة بسمات القبح بسبب عمله على اضطهاد المرأة، ونادراً ما كانت هناك صورة إيجابية للرجل.

لقد عبرت إحدى عشرة قاصة، هن: أمل مطير،وأميرة القفاري،وحكيمة الحربي، وشريفة الشملان،وشيمة الشمري، وفاطمة الرومي، ومسعدة اليامي، ومنيرة الأزيمع، ونجاة خيري،ونورة شرواني، وهدى النامي؛ في خمس وخمسين قصة قصيرة جداً عن صور الرجل القبيحة (كتبن حوالي 60 ق.ق.جداً)، وهذا يؤكد وجود منظور نسوي، يتسلح بإيديولوجيا نسوية، تسعى إلى تقوض سلطة الرجل وهزّ كيانه، في مقابل تجلية معاناة المرأة من خلال علاقتها غير المتوازنة به.

يمكن أن نجمل صور هذا الرجل وتشكلاته كعناوين رئيسة استخلصت من مجمل القصص النسوية: أمل مطير: الرجل الممزق الملامح،السلطة ثم المعتقل، إنه إرث الحكام العرب، نصفه الأسفل منتن؛ أميرة القفاري: الرجل المتساقط كلما صعد إلى القمة، اللئيم الذي لا يعرف الحب، السجن، المرض الخبيث، العاجز؛ حكيمة الحربي: الرجل الثري الذي يملك البيوت والنساء والأسهم والعقارت ولكنه يفقد الراحة والطمأنينة، الوجوه الذكورية المتساقطة، المتقاعد الذي يؤذي الآخرين من نافذة بيته،المتسول، المستدين الجاحد؛ شريفة الشملان: القاتل/ المنتحر،الجندي الأمريكي القاتل، الرجل المتوازن الذي تغرقه امرأة، عقدة

الخواجا، لا يطيق الحذاء مخّه؛ فاطمة الرومي: المثقف الـذي ورث عمامـة أبـي جهـل، الثـري الذي يشتري طفلة زوجة له، الرجلان المتزمت والـسكير اللـذان يـصفان المـرأة بأنهـا "ناقـصة عقل ودين"؛ مسعدة اليامي: الرجل الذي يحرق عشّه، المطلّق، العاشـق (حمـى المـوت)، الظـالم الجشع؛ منيرة الأزيمع: اللقاء معه مؤجل، القفص، أحقر شخص عرفته، "مكوك السفر، البـاب؛ نجاة خيري: المسجون، القتيل، الـسالب، النرجـسي، النـائم، الميـت، المغـرور، الجـشع؛ نـورة شرواني: الرجل الظل، الساقط، العاشق الذي مات جريحاً؛ هدى النامي: الخنجـر، المتزمـت، الظالم، جنازة الكرش؛ الثأر...إلخ.

كل صفة من هذه الصفات تختزل قصة بعينها، محورها الرجل السلبي، حيـث الرجـل المستلَب في الكتابة النِّسوية، والمرأة هي الضحية وهو جلادها. وقد خرجـت قـصص محـدودة عن النسق السابق؛ ومن ذلك أن يكون التركيز على المرأة مع وجود الخلفية الذكورية المهيمنـة في قصص شيمة الشمري، التي ترى المساواة بين الرجل والمـرأة في كونهمـا قميـصين معلقـين على حبل الغسيل، والمرأة التي ترى الجميع ولا ترى نفسها، والمرأة السمكة الـتي تنحـت مـن الصخر، والمرأة التي لا تطير؛ ونرى كذلك المرأة الغريبة في مدينة غريبة عند حكيمـة الحربـي؛ والمرأة المزوَّرة من خلال أحمر الشفاه عند شـريفة الـشملان، والمـرأة الخائفـة، والأخـرى ذات الخيبات المتعددة عند نورة شرواني؛ والمرأة التي تعـيش المـوت وهـي تلـد طفلـها عنـد هـدى النامي.

سأقتصر في سياق الذات والمنظور على الكتابـة النـسوية، الـتي حفلـت بذاتيـة المـرأة ومنظورها في مواجهة الآخر الذكر (الرجل)، الذي جاءت صورته سلبية مئة بالمئـة، ولم تكـن له صورة إيجابية واحدة، بما فيها صورة العاشق المحمَّل بالغرور الذي يقتل صاحبه!!

(11)

التركيب

ما كتبته هنا ليس بأكثر من مجرد إطلالة من نافذة القصة القصيرة جداً، حاولت فيها أن أركز على بعض الإشكاليات في رؤى هذا الفن وجمالياته، وبخاصة ما يتعلق بمفهوم القصة القصيرة جداً وتجربة كتابتها. وكان في ذهني خلال كتابة هذه المقاربة ألا أكرر إشكاليات الجماليات التي سبق أن كتبتها في هذا المجال تحديداً؛ لذلك حاولت هنا أن أركز على الرؤيات السردية من خلال المضامين والمواقف تحديداً.

وكما ذكرت سابقاً، ليس بوسع هذه المقاربة أن تشمل القصص كلّها، ولا القاصين والقاصات كلهم. ولم أسع في كتابتي إلى أن أكون معيارياً في استخدام الأحكام، ولا مصادراً لشرعية الكتابة من أي قاص أو قاصة... كانت مقاربتي مغامرة نقدية / قرائية، أشعرتني بأن قطع اليدين أخف من الكتابة النوعية عن هذا الكم القصصي الكبير.

هناك جماليات مهمة اتصفت بها بعض القصص القصيرة جداً، وهناك أيضاً خلل واضح في بعضها الآخر. لكن المهم بالنسبة إلينا أن هذا الملف القصصي القصير جداً، هو جزء من المشهد الإبداعي في هذا الجانب بالمملكة، وأنّ هناك قاصين وقاصات آخرين لم يشاركوا في هذا الملف، وكان الأجدر بهم أن يشاركوا فيه، حتى تكون المشاركة أكمل وأشمل. أرى أنّ من المهم أن يُصدرَ الأستاذ اليوسف كتاباً خاصاً بأنطولوجيا القصة القصيرة جداً في المملكة؛ لأن في هذا العمل توثيقاً جمالياً لهذا الإبداع المتجدد.

كل ما أرجوه أن تقدم كتابتي هذه ما يجدي أو يلفت الانتباه، وأن تسهم في طرح عديد من الأسئلة الثقافية في مجال كتابة القصة القصيرة جداً وتلقيها، في مستوى الإعلام الأكثر احتفاءً من غيره – من وجهة نظري– بمتابعة المشاهد الإبداعية وظواهرها المختلفة.

الفصل الثاني

جماليات المغامرة

قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً

الفصل الثاني

جماليات المغامرة

قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً

تقديم

يفضي عنوان هذه المقاربة (جماليات المغامرة) [1] إلى أهم إشكالية جمالية تميز القصة القصيرة جداً، وهي جمالية المغامرة الفنية التي تجعل هذه القصة المتناهية في الصغر (القصر) بنية سردية بالضرورة أولاً، وأنها غير قابلة للتأطير الجمالي السردي (لعناصر الفنية للسرد) كما تعودنا عليها معيارياً إلى حد ما عند قراءة الرواية أو القصة القصيرة ثانياً، وثالثا وأخيراً أن هذه القصة القصيرة جداً يتشكل وجودها من خلال نصوصها، وأنّ ما يمكن أن يظهر على هذه النصوص من جماليات هو ما يكشف عن جمالياته الخاصة، ومن ثم يمكن الحديث عن علامات جمالية عامة تنطلق من أو تتلاءم مع اختصار (قصيرة جداً).

ولا يعني هذا النص القصير جداً أنه سهل الكتابة، وأنه من هذه الناحية قد يغري المبتدئين في مجال السرد بأفضلية كتابته؛ على اعتبار أن أي نص سردي قصير يكتب بأية طريقة هو قصة قصيرة جداً.. هذا هو الخطأ والمنزلق الخطر غير الجمالي في كتابة القصة القصيرة جداً، أي أنها ليست مجالاً لمغامرة المبتدئين وتجاربهم الضحلة... إنها الكتابة العليا - إلى حد ما - في المجال السردي، بمعنى أن كتابتها قد تبدو أصعب من الرواية التي تتسع لعالم شاسع من اللغات والأصوات والأحداث.. وأصعب من القصة القصيرة التي قد تقبل التطويل والاستطراد والحوارات.. أما القصة القصيرة جداً فهي خلاصة لتجربة سردية، لا بدّ أن يسبقها - على وجه العموم - باع طويل في كتابة كل من الرواية والقصة القصيرة أو

---

(1) هذه مقاربة لمجموعة قصص سعودية قصيرة جداً،نشرت مع المقاربة في عدد خاص من المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة، المجلة الثقافية، العدد 175، 16/ 11/ 2006م.

إحداهما على الأقل، بحيث تغدو هذه الكتابة ذات آلية جمالية مركزها المغامرة والتجريب وفق رؤى إبداعية متمكنة وأصيلة في فن السرد، لا رؤى مبتدئة ومستسهلة لهذه الكتابة الإبداعية أو غيرها.

وعلى أية حال، مازالت القصة القصيرة جداً لم تحظ باعتراف النقاد بها؛ لأسباب كثيرة أبرزها ما يعود إلى هذا القصر الذي يعتريها، وإلى افتقارها إلى عناصر فنية واضحة كما اتضحت كثيراً من خلال القصة القصيرة والرواية، ومن ثم قد تعد كتابة القصة القصيرة جداً في المنظور النقدي كتابة مجانية؛ يستسهلها الكتاب المبتدئون كما استسهلوا كتابة قصيدة النثر أو نحو ذلك، وبذلك يعزف النقاد عن مقاربتها!!

1- اللغة السردية

ليس بوسع القصة القصيرة جداً إلا أن تتعامل مع اللغة من منظور التكثيف الحاد، فتغدو لغتها محدودة جداً من حيث عدد الكلمات. لكنها في الوقت نفسه لغة تحيل إلى عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدلالات!!

إن اللغة الإبداعية هنا، لا تحتمل التفصيلات والشروح والحوارات كما هو الحال في الرواية أو القصة القصيرة أو المقالة أو ما إلى ذلك؛ فاللغة في القصة القصيرة جداً لغة إيجاز، وترميز، وإيحاء، وحذف إبداعي، وإيقاعات متعددة في عبارات محدودة... إلى حد أن تصبح اللغة في مجملها استعارة أو مجازاً؛ بشرط ألا يخل هذا القصر ببنية القصة القصيرة جداً شبه المتكاملة!!

ولا يعني هذا التكثيف للغة أن تغدو القصة القصيرة جداً مجرد عبارات متناثرة؛ كأنها جمل مشتتة لا رابط بينها، أو أن تكون جملاً شعرية غير قابلة للسردية؛ فمن يظن أن لغة القصة القصيرة جداً مجرد ومضة أو ومضات مفضية إلى الخاطرة أو قصيدة النثر، أو النص الهذياني... فحسب، هو في الحقيقة لا يكتب قصة قصيرة جداً، ولا علاقة له بكتابتها من قريب أو بعيد... وهنا يمكن التفريق بيسر بين نصوص القصة القصيرة جداً، وغيرها من نصوص فضفاضة، لا تمتلك من القصة القصيرة جداً إلا شكلها أو تسميتها!!

* * *

ما أن نتوقف عند اللغة السردية في قصص الملف الذي أعده القاص خالد اليوسف؛حتى نكتشف تعددية في مستويات اللغة السردية، وهذه التعددية تنطلق من كون هذه القصص القصيرة جداً تشير إلى قاصين مختلفين في القدرات؛ فبعضهم يعد من مؤسسي هذا الفن في المملكة، نذكر منهم على وجه التحديد القاص جبير المليحان رائد هذا الفن، في حين يقف على النقيض منه من نجد في قصصهم القصيرة جداً ملامح بدايات الكتابة السردية في هذا المجال، حيث تبدو قصصهم القصيرة جداً في المستوى الفني المتواضع، هذا ما نجده لدى بعض القاصين الذين كتبوا قصصاً لا تتجاوز مجرد محاولات أولية. يضاف إلى ذلك أن كثيراً من القاصين ليست لديهم تجارب سردية واضحة أو مؤثرة في المشهد السردي المحلي، كما أن هناك قاصين كان ينبغي أن يحضروا ضمن هذه المختارات القصصية، لكنهم لم يحضروا – على الأقل من خلال النصوص التي لدي _ وأذكر على سبيل المثال لا الحصر القاصين جارالله الحميد، ويوسف المحيميد!!

إذا كانت لغة السرد لدى جبير المليحان دالة على كونها ذكية وبارعة في بناء قصة قصيرة جداً متماسكة بجماليات واضحة دالة على أنموذج القصة القصيرة جداً بجدارة، فإن قصتي "اختباء" لفردوس أبو القاسم و"إصرار" لنورة بنت سعد الأحمري، على سبيل المثال، مما يخرج عن دائرة القصة القصيرة جداً إلى دائرة القصة أو الأقصوصة، وذلك لما تحويه القصتان من تفصيلات وشروح ولغة فضفاضة. وفي الوقت نفسه نجد عند قاصينَ آخرينَ إخلالاً إلى حد ما في حجم القصة القصيرة جداً، إلى حد أن تصبح القصة مجرد جملتين كقصتي "إضراب" لسماهر الضامن، و"بكاء" لصلاح القرشي على سبيل المثال لا الحصر...!!

هل كل ما يكتب من قصص قصيرة جداً ينضوي جمالياً تحت هذا المسمى من جهة اللغة السردية؟! لا أعتقد بذلك، فلو قرأنا القصص من جهة لغتها، لاكتشفنا أنها في تعددية مستوياتها ما بين اللغة الجمالية واللغة الركيكة؛ لاكتشفنا أن جزءاً كبيراً من هذه القصص القصيرة جداً حظها من الفن محدود جداً، خاصة أن بعضها يميل إلى اللغة الفضفاضة، بل أحياناً الركاكة اللغوية وأخطائها الإملائية والنحوية والأسلوبية!!

2- المجازوالتكثيف

اللغة الإبداعية هي لغة فوق اللغة، فإذا كانت اللغة تعني التعبير عن المعاني المباشرة التي لا تحتمل التأويل عادةً، فإن اللغة الإبداعية لغة مجازية من الدرجة الأولى، أي أنها تتكئ على الصورة الفنية والرمز والغموض الشفافين، فتغدو بذلك لغة مكثفة، وهذا التكثيف هو ما يجعل القصة القصيرة جداً تستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاء المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة الكائنة في لغتها الحاضرة!!

التكثيف اللغوي، إذن، عنصر حيوي في بناء حجم القصة القصيرة جداً من حيث الشكل العام، ولكنه في الوقت نفسه، وبما ينطوي عليه من تشبيهات واستعارات ومجازات وثنائيات ورموز... هو الأساس في كتابة هذه القصة، وهذا تحديداً ما يفرّق من حيث الجوهر بين كتابتين: إحداهما جمالية تنتمي إلى عالم القصة القصيرة جداً، وأخراهما غير فنية ولا علاقة لها بطريقة مباشرة بكتابة القصة القصيرة جداً.

إن المشكلة الكبرى تواجه قارئ القصة القصيرة جداً بصفته قارئاً ناقداً هي أن يشعر أن هذه القصة القصيرة جداً على الرغم من قصرها، تحتاج إلى أن تكون أقصر مما هي عليه، وهذا يعني أن القصة القصيرة جداً قد تكتب فضفاضة، فيها تطويل واستطراد، وأنها حتى تبدو في مستوى القصة القصيرة جداً من الناحية الفنية، فلا بدّ من ممارسة مزيد من الحذف والاختصار!!

* * *

أزعم أن كثيراً من القصص قد امتلأت باللغة المجانية التي يمكن الاستغناء عنها بغض النظر عن تحقق اكتمال القصة من عدمه، فبعض المترادفات، والحشو، والأوصاف.. مما ينبغي التخلص منه؛ لأنه لا يخدم مجاز القصة وتكثيفها.

يمكن أن نعطي مثالاً على ذلك قصة "الماء" لسعاد السعيد، حيث يوجد فيها كثير من اللغة المجانية، وأنه بالإمكان حذف نصف لغتها على الأقل، لتصير أكثر تماسكاً وحيوية؛ لذلك يمكن أن تكتب - بعد اختصارها - على النحو التالي:

(تعطلت وسط الصحراء... حلّ الظلام دون أن تنبعث الحياة فيها...اتفقوا على السير إلى أن يجدوا الطريق المعبد. تخبطوا في كتل الظلام... ومع ولادة الشمس، تساقطوا من التعب... لما جفت عروقهم.. تذكروا سر تعطل سيارتهم!!)

كذلك لم تخل بعض القصص الجيدة من المفردات المثقلة لبنيتها السردية، إذ يمكن حذف عدد من الكلمات من قصة "بحر وأنثى" لفهد الخليوي، دون أن يضعف بناء القصة إن لم يزدد قوة: (كانت....قد....و...الرحيب.. لم يكن بينها وبين البحر حجاب.. قرب الشاطئ المقفر....نحو البحر) !!

ومن الأمثلة الجيدة على القصة المكثفة قصة "الفخ" لهدى المعجل.. حيث لا نجد فيها أية لفظة مجانية، يضاف إلى ذلك أنها متقنة من عنوانها إلى نهايتها!!

3- الاحتفاء بالعادي والمألوف

لا يعني المجاز والتكثيف أن تهمل القصة القصيرة جداً العادي والمألوف، فتتحول لغتها إلى لغة الصفوة وعالمها الاستعلائي...لذلك يعد احتفاء هذا الفن السردي بكل ما هو عادي ومألوف في حياة الناس من منجز عناصرها الفنية الرئيسة؛ استناداً إلى منظور أن السرد يضغط أنفه بالواقع الاجتماعي أو المعيشي، وأن هذا دور القصة القصيرة جداً أيضاً؛ أي أنها تبقي على هذه الصلة الحميمة بالواقع، ومن ثمّ تبتعد عن المجرد والأسطوري والسريالي إلى حد كبير!!

طبعاً، لا يقصد من هذا الاحتفاء أن تختنق هذه القصة بالعادي والمألوف من منظور المباشر التقريري والسرد التاريخي!! على العكس من ذلك تماماً.. إذ إن الاحتفاء بالعادي والمألوف يجعل اللغة المكثفة تميل كثيراً إلى بنية الأسطرة والغرائبية في ثوب الواقعية السحرية، أي أسطرة الواقع من خلال نقله من حالته العادية والمألوفة إلى حالة أخرى غرائبية

أسطورية، فتتحول بذلك القصة القصيرة جداً من مستوى الحياة الواقعية المألوفة والعادية إلى حياة جديدة يكتشفها الكاتب والقارئ معاً لأول مرة، فيشعر القارئ تحديداً أنه لم يعرف هذا الواقع من قبل، أو أنه لم يتنبه إلى ما فيه من قيم الأسطرة قبل قراءته لقصة قصيرة تتناول جزئية من هذه الحياة المألوفة له،و لم تكن صادمة أو لافتة أو مثيرة لكثير من الدلالات والإيحاءات قبل قراءتها في نص سردي قصير جداً!!

هل يعني هذا الكلام أن تقتصر القصة القصيرة جداً على العادي والمألوف فقط، وأن لا تدخل دوائر المجهول أو الغيبي أو الغرائبي؟ بكل تأكيد،برز المألوف أو العادي بصفته ملمحاً تطبيقياً من خلال جلّ ما كتب من قصص قصيرة جداً، وربما من هذه الناحية تلتقي القصة القصيرة جداً بقصيدة النثر، باعتبار كلتيهما مما يحتفل بهذا الجانب (جانب العادي والمألوف)؟؛ ولكن ليس دائماً، ففي قصص هيام المفلح على سبيل المثال رمزية تتعالى كثيراً على الواقع المباشر!!

* * *

لا يبدو أن هذه القصص القصيرة جداً قد تجاوزت الاحتفاء بالعادي والمألوف، فهي كلها، باستثناء بعض القصص المعدودة على رؤوس الأصابع، نهلت من الواقع ومن المعيشي على وجه التحديد، ولكنها في الوقت نفسه ومن خلال استخدام جمالية الرؤية، حاولت أن تضيف إلى هذا العادي والمألوف بعض الدلالات العميقة التي تحيل المشهد السردي إلى أكثر مما يتوقع منه؛ أي إلى أكثر من عاديته، ولو تفحصنا هذه النصوص لوجدنا أن القاصين كلهم بلا استثناء حاولوا أن يكونوا على وعي بضرورة أن تتعمق في ذهنياتهم هذه الآلية الحميمة إلى بنية القصة القصيرة جداً، ومن ثم فإن علينا عندما نتناول هذا الأمر أن نقرأ ما بعد اللغة، أو البحث عن المغزى الذي يهدف إليه هذا العادي والمألوف!!

لو تأملنا – على سبيل التمثيل – قصتي "النصب" و"فقاعة" لطلق المرزوقي الذي يحتفي كثيراً بالعادي والمألوف في الواقع السياسي العربي، لوجدنا تلك الحالة العميقة من السخرية

التي ينتقد من خلالها ما حدث لنصب الرئيس بعد اجتياح الجيش الأمريكي للعراق، أو ما يظهر عليه الثوري الانتهازي في تعبيره عن النضال الفلسطيني في الفنادق والقصور الأوروبية!!

4- الذات وإثارة الأسئلة

لا شك أن الذات المبدعة للقصة القصيرة جداً تحرص دوماً وبوضوح على أن تعلي من ذاتيتها الواعية تجاه العالم من حولها، ويكون هذا الحرص من خلال إثارة الأسئلة وتعميق حالتي التشكك والسخرية؛ فتغدو الكتابة السردية من خلال إشكالية الذات وإثارة الأسئلة أقرب ما تكون إلى البنية الشعرية، وإلى إيقاعاتها الموسيقية العليا، وتحديداً إلى إيقاعات قصيدة النثر!!

لا بد من وجود هذه العلاقة الحميمة بين لغتي القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، وأحياناً لا نجد من يفرق بينهما من هذه الناحية؛ فالطابع الشاعري الماثل في الموسيقى الشعرية، واكتناز اللغة بدلالات التساؤل والتشكك يقرب كثيراً بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر من جهة اللغة الشعرية أولاً، وكذلك من جهة الجماليات السردية التي استشرت في بنية القصيدة الحديثة ثانياً!!

لا يعني هذا الكلام أن تغدو التفرقة بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر غير محددة، وخاصة عندما تنعدم الفوارق فتحيل هذه التفرقة شبه المعدومة إلى تسمية كلا النصين بمسمى النص المفتوح...فمثل هذا الوضع – على الرغم من كونه جائزاً ومشروعاً – يجعل إيجابية ظاهرة التراسل بين الأجناس الأدبية وتداخلها إشكالية سلبية إلى حد ما، وربما يستسهلها الكتّاب المبتدئون أو الهواة، فلا "تُفرِّق" معهم كثيراً إن كانوا قاصين أو شعراء، وإن كانت نصوصهم قصصاً أو قصائد، وغالباً ما يجيء هذا الوضع الجاني في الكتابة الإبداعية عند المبتدئين الذين يستسهلون أن توصف كتابتهم بأنها قصص قصيرة جداً دون أن تتحقق فيها شروط هذا الفن السردي وجمالياته، وفي الوقت نفسه يمكن كتابة نصوصهم على طريقة

قصيدة النثر؛ لتغدو في زعمهم قصائد نثرية، وحينئذ يجد الكاتب المبتدئ نفسه أكبر من الأجناس الأدبية وما تفرضه هذه الأجناس من تقاليد جمالية!!

وعلى أية حال؛ فإن الذات الساردة أو المسرودة، وما تثيره من أسئلة تعيدنا من الناحية الإيجابية إلى انفتاح السردي على الشعري بطريقة احترافية، وهذا الانفتاح بدوره يسهم في تكثيف اللغة، ويزيد من مؤثراتها الموسيقية وتوتراتها الإيقاعية لدى المتلقين، وفي الوقت نفسه يبقي على جماليات الكتابة السردية راسخة أو واضحة المعالم!!

* * *

القصص القصيرة جداً مشبعة بالذات؛ ذات الأنا، أو ذات الهو / الهي أو ذات النحن.. هم.. أنتم... هنّ..أنتن...؛ فالذات هنا بصفتها الفردية أو الجماعية تثير أعماقها وما يتردد في داخلها تجاه العالم من حولها أو في مواجهة ذاتها المتناقضة أو الازدواجية على الأقل، ومن ثم يصعب أن تخرج القصص المختارة عن هذا السياق...

أما الأسئلة الإبداعية التأملية فإن معظم القصص تثير أسئلة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ومن ثم تغدو الأسئلة أحياناً خاتمة للقصة؛ لتثير المزيد من الانفتاح على العالم من حولها، وهذا ما يجعل الأسئلة وسيلة للتكثيف والاستعارات المجازية مما يجعل القارئ أو المتلقي أكثر حميمية في مواجهة تفاعله مع القصة القصيرة جداً، المكتنزة أيضاً بتساؤلات السخرية إلى حد كبير؟!

في قصة "مواجهة" لنورة الأحمري تتبدى العلاقة الحميمة بين الذات المغتربة عما حولها من ظلام وأصوات، وتتعمق إثارة الأسئلة الحائرة الساخرة التي لا تبحث عن إجابات بقدر كونها تثير حقيقة المواجهة غير المنصفة أو المتلاطمة الأطراف على أية حال.

5- المفارقة

يتكئ بناء القصة القصيرة جداً على منظومة من المفارقات السردية المتشكلة من خلال السخرية والترميز والأسطرة والهذيان وثنائية الدلالة... فنجد أنفسنا نقرأ عالماً يمتلئ بالمفارقات والتناقضات والثنائيات، ومن ثم يمكن الحديث عن مستويات لتعددية القراءة أو اللغات أو الأصوات أو الإيحاءات، وحينئذ ما يظن أنه قد فهم بطريقة ما يمكن النظر إليه من زاوية أخرى لنجد المفارقة بين دلالتين فأكثر، فما يعتقد على سبيل المثال أنه وعي يغدو تخلفاً، وما يعتقد أنه حب يغدو افتراساً، وما يعتقد أنه سلام يغدو مهانة واستسلاماً، وما يعتقد أنه أمن يغدو رعباً... وبناء على هذا لا بد من أن تكون المفارقة حالة ملازمة للواقعي والمألوف، فما يفهم على أنه الواقع والمألوف يتحول عموماً إلى ضد الواقع؛ أي إلى الغرابة والأسطرة!!

ليس القصد من هذا الكلام أن يتعقّد معنى المفارقة القائمة على تناقضات الثنائية فأكثر في الدلالة والإيحاء، وإنما نقصد من ذلك أن كتابة القصة القصيرة جداً في سياقها الجمالي الحقيقي لا بد من أن تتحول إلى عالم سردي مكتنز بالمفارقات التي لا تظهر كلها من منظور المبدع، فالمعول هنا يرتكز إلى حد كبير على قدرة القارئ أو المتلقي في إنتاج أي نص قصصي قصير جداً في سياق المفارقات، فتتحول الكتابة النقدية حينئذ إلى صفحات كثيرة؛ مما يشعرنا بأهمية القصة القصيرة جداً في ضوء التلقي الواعي لها!!

* * *

تبدو المفارقة واضحة المعالم في ثنائية البناء الأسود الساخر الذي يجعل القدر في مستوى المفارقة البسيطة يطيح برأس السياف قبل أن يمارس دوره الاعتيادي فيقطع رأس المتهم المحكوم بالإعدام في قصة "القدر" لنورة الأحمري.. في حين تبدو هذه المفارقة عالية التعقيد في صورة العالم المعقد وهو يتحول إلى لعبة كروية بين يدي طفل في قصة "الأرض" لجبير المليحان... كذلك تبدو هذه المفارقة فاجعة وهي تتدفق عن طريق تساؤل محير لبطل

قصة "خيبة" لإبراهيم شحي، الذي يطمح في أن يغزو فتاة حسناء من لابسات البراقع؛ لكنه يشعر بالخيبة وهو يتصور تلك التي أشارت له أنها قد تكون إحدى قريباته...!!!

أيضاً تكمن المفارقة بصفتها ثنائية متناقضة في تصوير النساء أو العلاقة بهن في قصص خالد اليوسف الثلاث: "تباين" و"الفقد" و"اصطفاء"؛ حيث تغدو المرأة الحاضرة بجسدها مجرد أوهام أو تخيلات!!

إننا لو تتبعنا إشكالية المفارقة في ثنائية اللفظة أو الجملة أو النص القصصي كله؛ لما انتهينا من كتابة مجمل هذه الإشكالية في أقل من عشرين أو ثلاثين صفحة!! هذا بدوره يعني أن القصة القصيرة جداً تنطوي تحت فن السخرية السوداء إلى حد كبير، وينشأ في ظلها أو هذا ما ينبغي أن يكون مفارقات عديدة هي في الحقيقة تبيان لمصير قاص أو سارد يشعر في داخله بالغربة والضياع العميقين، وذلك من خلال علاقته بعالم مليء بالمتناقضات المشبعة بالسخرية السوداء؛ إلى حد أن يصير البحث عن الأمن رعباً، وأن يتحول استحلاب الطمأنينة والسكينة إلى ما يشبه السجن كما يتضح ذلك من خلال قصة "أمن" لجبير المليحان!!

6- التجريب وعناصر السرد

تعد إشكالية عناصر السرد في القصة القصيرة جداً مسألة نسبية، فما تعودنا على طرحه بصفته عناصر تقليدية لبناء الرواية أو القصة القصيرة كالشخصية، والحدث، والزمكانية، وطريقة السرد، والبداية والنهاية، والحبكة... يعد من باب الممارسةالنسبية إلى درجة كبيرة في بناء القصة القصيرة جداً، ومن ثمّ يترك هذا الأمر للمتلقي أن ينتجه بطرقه الخاصة؛ لأن هذه العناصر يفترض أن تكون هامشية أو مغيبة، ولا تحضر كإشكاليات واضحة المعالم كما هو حالها في الرواية على وجه التحديد.

ومع ذلك، فإن القصة القصيرة جداً بصفتها بنية سردية لا بد من أن تحتفظ بقدر معين من جماليات السرد أو الحكي، ولا يعني هذا أن تحتفظ بعناصر تقليدية كنمو الشخصية، والبناء الهرمي للحدث، واحتفاء خاص بالمكان أو الزمان وما إلى ذلك... فهذا مما لا يتطلبه فن القصة القصيرة جداً. لكن الفرق سيكون واضحاً بين من يدرك أهمية وجود هذه

العناصر وطرق استدراجها إلى ذهنية القارئ، وبين من يكتب نصاً قصصياً ليس له من جماليات هذه القصة إلا التسمية!!

هل يعني هذا أن كتابة الرواية بمفهومها العام يعد من الناحية الجمالية أسهل من كتابة القصة القصيرة جداً التي تحتاج إلى تجربة واعية في مجال السرد عموماً؟! الإجابة تعني نعم!! أي أن من يستسهلون هذه الكتابة، ويعتقدون أنها صالحة لقلم كل "من هب ودب" وأن بإمكان القاص أن يكتب مئة قصة قصيرة جداً في بضع ساعات، انطلاقاً من سهولة كتابتها، فمثل هذا الاعتقاد خاطئ، ولا يمكن وصف هذه المغامرة غير الفنية بأنها تقع ضمن دائرة كتابة القصة القصيرة جداً على أية حال. صحيح أنه ليس هناك مقياس عام لجماليات هذا السرد.. لكن أية قصة بإمكانها أن تكشف في المحصلة عن مقدرة كاتبها في تحقيق عناصر السرد كلها أو بعضها من خلال قصته، أو أنه مجرد هاوٍ ومبتدئ في هذا المجال الغريب عنه.

هذه هي حال القصة القصيرة جدًا؛ أن تقع ضمن دائرة المغامرة والتجريب، وأن تسير في طريق الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى وعلى الحياة، وأن تتقصد جماليات التحطيم أو التكسير لما تم التعارف عليه في بناء الحكاية التقليدية أو النص السردي التقليدي، مع كون اصطلاح المغامرة والتجريب هنا لا يعني الفوضى والتلاعب بعناصر السرد الحاضرة أو الغائبة على طريقة (خالفْ تعرفْ)... ما نقصده بجماليات المغامرة والتجريب أن يكون القاص واعياً لكتابة القصة التقليدية، وفي الوقت نفسه يعرف كيف يكتب نصاً قصصياً إشكالياً يحطم البناء التقليدي للسرد؛ فيبدأ من النهاية، أو يعتمد على تيار الوعي، أو يغيب الفكرة، أو يعطل الزمن... على سبيل المغامرة والتجريب في مجال هذه الكتابة السردية الأكثر تطوراً ومعاصرة!!

في ضوء ما سبق، ينبغي أن تحضر العناصر السردية في القصة القصيرة جداً، ولكن ينبغي أن يكون هذا الحضور على قاعدة التجريب والمغامرة؛ أي أن يكون القاص مدركاً لجماليات التجريب وواعياً لمسلكيات المغامرة الفنية من خلالها، وأنه مشبع بالعناصر السردية قديمها وحديثها، بل إنّ باعه طويلة في مجال كتابة القصة القصيرة أو الرواية أو كلتيهما معاً... وهنا يمكن أن يكون للقارئ أو الناقد حرية واسعة في استنتاج عناصر السرد، وفي التفاعل

مع نصوص القصة القصيرة جداً؛ انطلاقاً من أنها نصوص قصصية، وفي الوقت نفسه هناك انفتاح وتداخل للأجناس في بنيتها السردية في المقام الأول؛ لا أن تكون العناصر السردية غائبة، ومن ثم ليس للقصة القصيرة جداً أكثر من تسميتها وثوبها الشكلي، كما يظهر في كثير من قصص الكتاب المبتدئين في هذا المجال؛ وذلك عندما استسهلوا هذه الكتابة، في حين كان ينبغي عليهم أن يستسهلوا كتابة الرواية على كتابة القصة القصيرة جداً التي يخدعهم مظهرها القصير جداً...!!

* * *

عند استقراء حالة النصوص القصصية المختارة في ضوء إشكالية التجريب وعناصر السرد؛ لا بد من أن نتوقف كثيراً عند هذه المسألة التي تقسم القصص القصيرة جداً إلى ثلاثة مستويات على الأقل : القصة ذات الجملتين إلى حدود خمس جمل، والقصة الوسط ذات عشر جمل إلى حدود عشرين جملة، والقصة المطولة التي تطول لتقترب كثيراً من حدود الأقصوصة أو القصة القصيرة...!!

في هذا السياق الكمي النسبي يظهر التجريب بصفته حالة ذهنية إلى حد ما؛ أي أن القصة القصيرة جداً ليس بالضرورة أن تستخدم عناصر السرد التقليدية كلها، وهذا يعني أن الحالة النقدية ربما تكون أكثر تعقيداً عند قراءة القصة القصيرة جداً في ضوء مستويات هذا الفن؛ خاصة أنه لم يعد لها بداية ووسط ونهاية على الطريقة التقليدية للحكاية، كما أن الشخصية أوالحدث أو الفكرة أو الزمان أو المكان أو أسلوب العرض أو الدلالة... لا يمكن استيضاحها كلها معاً في نص واحد بالطريقة التقليدية؛ لأن القصة القصيرة جداً لا تتجاوز أن تكون "شفرة" في تعاملها مع هذه العناصر الجمالية مقارنة بكتابة القصة القصيرة أو الرواية!!!

فلو نظرنا إلى قصة "وجه خارطة" لخالد الخضري لوجدنا علاقة حميمة بين الوجه الإنساني في مظهره السلبي والخريطة الجغرافية؛ حيث يتحول المكان في هذه الحالة ومن خلال الوجه إلى بعد نفسي حاد في توصيف حركية الزمن التي حولت الوجه إلى صحراء!!

في حين تعد الحركية المكانية في قصة "أول قبلة" لأحمد القاضي حركية مليئة بالحياة والنمو، ومن ثم فهي تعمق صلة الإنسان بالمكان الجسدي الذي ينتمي إليه؛ أي أن الجسد هنا مكان حياة متدفقة بالمياه أو الدماء، على عكس الوجه الصحراوي الجاف في القصة السابقة!!

كذلك تبدو المقارنة بين الأمكنة: وجه الموظف الآسيوي المكدود، ووجه المدير الناعم ووجه أرضية المكتب الصقيلة مما يولد المفارقة بين الأمكنة عندما تكون مجالاً للمقارنة بين الأشياء والأشخاص في سياقاتها الرمزية...

على هذا النحو تصبح الإشكاليات الجمالية السردية (وقد أشرنا فقط إلى إشكالية المكان في ثلاث قصص قصيرة جداً) مجالاً واسعاً للتجريب والمغامرة في سياق كتابة سردية جديدة، لم تعد تؤمن بالصيغ أو الجماليات السردية التقليدية كما تبدو في الكتابات السردية التقليدية على العموم!!

7- صدمة القارئ

تعد جماليات صدمة القارئ من أهم محفزات الانفعال والإقبال على قراءة القصة القصيرة جداً؛ إذ ينبغي على القاص أن يحرص على توافر هذه الصدمة في قصصه القصيرة جداً، وعلى هذا الأساس تحدث الصدمة أو الدهشة على الأقل، بدءاً من العنوان الذي ينبغي أن يكون إشكالياً وصادماً، وغالباً ما يكون هذا العنوان خلاصة القصة، ومحركها الرئيس من البداية إلى النهاية... أي أنه مفتاح القصة ومغزاها..

كذلك، من المهم أن تكون بداية القصة فاعلة في توليد هذه الصدمة، وأن تكون النهاية إشكالية مفتوحة على غرار الإيحاء بنهايات متعددة، لا نهاية مغلقة قد تفقد القصة حيويتها وقدرتها على التغلغل في مشاعر القارئ وعقليته.

ولا تعني هذه الصدمة أن يحرص القارئ على الإثـارة الغرائزيـة عـن طريـق الجـنس والإجرام على سبيل المثال، فالفرق واضح بين صدمة القـارئ وإدهاشـه جماليًـا وبـين إثارتـه الغرائزية غير الفنية؛ إذ تكمن في الصدمة جماليات الإبداع الحقيقية، ومن ثم تتـشكل جماليـات السرد في القصة القصيرة جداً التي تحرص علـى هـذه الـصدمة أكثـر ممـا تحـرص عليهـا لغـة الرواية أو القصة القصيرة!!

هناك مولدات للصدمة تنتج عن غرائبية الشخصية أو الحدث أو الزمان أو المكـان أو الفكرة... وعلى إثر ذلك لا بد من أن تكون اللغة معبرة ودالة على مـستوى الـصدمة، لا أن تكون ركيكة ومباشرة وفضفاضة...ولا بد من أن تـترك اللغـة الـصادمة آثـاراً عميقـة لتوليـد الدلالات العميقة، وإشعار القارئ أنه الشخصية الأذكى، وأن الكتابة الـسردية لم تكتـب كـلّ شيء لتشعر قارئها بأنه غبي يحتاج إلى أن يعرّف له الكاتـب كـلّ شـيء، وفي حـال أن تكتـب القصة القصيرة جداً لقارئ غبي؛ فتشرح له كلّ شـيء، فإنهـا حينئـذ لم تعـد قـصة ذات رؤى ودلالات جمالية!!

* * *

حرصت جل النصوص القصصية القصيرة جداً على ان تحتفـي - مـع مـا فيهـا مـن تنوع -بتوليد الحساسية الانفعالية والدهشة وإلى حد مـا الـصدمة الجماليـة في نفـسية القـارئ وعقليته عندما يقرأها؛ لأنه لا يمكن لأي قاص في مجال القصة القصيرة جداً أن يتجـاوز هـذه الحساسية أو الصدمة؛ وذلك انطلاقاً من كونهـا أهـم مـبررات مـشروعية هـذه القـصة لـدى المتلقين لها...!!

ومن يتتبع إيحاءات بعض العناوين يشعر بأن هذه الصدمة توجـد بدايـة في العنـوان، ومن ثم لا بدّ من أن ينتقل هذا الـوعي الإبـداعي والتلقـي أيـضاً إلى مجمـل الـنص وخاصـة بدايته ونهايته!!

إذا قرأنا قصة "أمن": لجبير المليحان في ضوء حساسية الصدمة... سندرك كيف يتحول الأمن إلى كابوس وظلام، والمفارقة أن يحدث بعد ذلك التنفس العميق دلالة على الراحة النفسية إثر الاستعدادات الأمنية في بناء مسكن؛ ليتضح لنا في المحصلة أن المبالغة في الأمن ظاهرة كابوسية وخانقة إلى حد بعيد:

(أمن عبدالله: بعد أن أتمّ ترتيب الباب الضخم لبيته، ووضع النوافذ الضيقة في أماكنها، وحماها بشبك الحرامي القوي...تنفس عميقاً، ثم شرع ببناء البيت !..........).

8 - التركيب

لم تهدف هذه المقاربة إلى أن تقدم قراءة للمختارات القصصية التي جمعها الأستاذ القاص خالد اليوسف، ولو كان هذا هو الهدف لاخترنا مدخلاً ضيقاً جداً لقراءتها في ضوء إشكالية جزئية معينة، لأنه لا يمكن - على أية حال من الأحوال - أن تقرأ القصص القصيرة جدا - على كثرتها وتنوع مستوياتها - في ضوء تجربتها السردية كلّها؛ ولو فعلنا ذلك لخرجنا بقراءة غبية بكل تأكيد!!

هناك نصوص قصصية من بين المختارات تستحق أن يقدم عنها قراءات نقدية عديدة، خاصة أنها لقاصين لهم باعهم الطويلة في مجال الكتابة السردية، ومن ثمَ فإن من أشرنا إلى بعض قصصهم، لم يكن ذلك إلا من قبيل الإشارات العابرة.

على هذا النحو، كان الهدف من مقاربتنا هذه لفن القصة القصيرة جداً أن نلفت الانتباه إلى ما يعتري هذا الفن السردي المعاصر من جماليات المغامرة والتجريب، وأنه يحتاج إلى مزيد من فاعلية الاستقراء والدرس النقدي.

الفصل الثالث

جمالية المكان في القصة القصيرة جداً

مقاربة في نماذج مختارة

الفصل الثالث

جمالية المكان في القصة القصيرة جداً

مقاربة في نماذج مختارة

تقديم

حظيت "جمالية المكان" بمكانة مميّزة في مقاربة الرواية، وكذلك - إلى حد أقل شأناً - في مقاربة القصة القصيرة. ولا تكاد هذه الجمالية أن تذكر عند مقاربة القصة القصيرة جداً، لما تمتاز به بنية هذه القصة في سياق تكثيفها أو ومضتها، لتغدو لغتها تصويرية شعرية؛ مما يفضي بها - في المنظور العام- إلى أن تُغيّب فاعلية عناصر السرد،كما نفهمها في نمطيتها التقليدية: اللغة، والشخصية، والحدث، والزمكانية، والحبكة، والرؤية... التي تحضر في القصة القصيرة جداً على استحياء؛ تاركة الحبل على غاربه للقارئ أو الناقد كي يعيد إنتاجها، مستحضراً جمالية الدلالة اللغوية العميقة المفضية إلى المكان الغائب قبل الحاضر؛ بدون أن تكون هناك معيارية واضحة أو سهلة المنال؛ تمكننا من أن نشكل مكان النص أو فضاءه أو حيزه (تختلف المصطلحات والمفهوم واحد) أو زمكانيته؛ انطلاقاً من أن المكان لا ينفصل عن الزمان الذي يلتحم به؛ فلا مكان، ولا فضاء، ولا حيز بدون زمان أو لحظة زمنية، ومن ثمّ لا حدث ولا شخصية خارج الإطار الزمكاني.

تتناول هذه المقاربة - عشوائياً - عدداً من القصص القصيرة جداً المنشورة في خمس مجموعات قصصية، لكل من:

1. حكيمة الحربي: قلق المنافي، 2004م.
2. جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، 2008م.
3. جار الله العميم: ضوء يشير إلى إصبعين، 2008م.
4. خالد اليوسف: المنتهى... رائحة الأنثى، 2008م.

5. فهد الخليوي: رياح وأجراس، 2008م.

لن يهمّ هذه المقاربة ما حوته هذه المجموعات الخمس من قصص قصيرة؛ إذ إن القصة القصيرة جداً - في مجملها- هي الوسيلة والهدف تحديداً، ومن ثم حددنا منذ البداية الآلية العملية البسيطة التي تدفعنا إلى إيجاد فاصل نسبي بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، بحيث لا تتجاوز القصة القصيرة جداً -عموماً- صفحة واحدة من المجموعة القصصية ذات الحجم الصغير. كذلك تستند منهجيتنا إلى استقراء جمالية المكان من خلال بنية النص الكلية المباشرة، بعيداً عن أية تفاصيل تنظيرية أو تطبيقية عميقة، قد لا تكون منجزة، وبالذات في هذا المجال النقدي البكر؛ على أساس أن القصة القصيرة جداً ما زالت تتربع على شواطئ النقد السردي، هذا النقد الذي ما زل يتلمس طريقه في مجال التفريق بين أجناس سردية عديدة؛ لعّل من أكثرها قلقاً التفريق بين هذين النوعين (القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً).

حددت منذ البداية- بعد القراءة الأوليّة الشاملة للقصص - إشكالية محورية لدى كل قاص تتعلق بالمكان، وهي إشكالية جمالية يمكن عدها السمة الأكثر بروزاً في تشكيل المكان في القصص القصيرة جداً لدى القاصين، كل واحد منهم على حدة؛ فكانت غربة المكان سمة بارزة في قصص حكيمة الحربي، وسيكولوجية المكان في قصص جبير المليحان، وفضاء الجسد الأنثوي في قصص خالد اليوسف، ومتاهة القبر في قصص فهد الخليوي، ومجازية المكان في قصص جار الله العميم.

وفي المحصلة، تهدف هذه المقاربة إلى محاولة بلورة بناء جمالي عن المكان الذي لا ينفصل بتاتاً عن الزمان في القصة القصيرة جداً، وذلك من خلال القاصين المشار إليهم، وفي ضوء هذه المسلكيّة النقدية، يمكن الوصول إلى نتائج نسبية عن حركية المكان في القصة القصيرة جداً، كما استلهمها القاص في قصصه القصيرة جداً، بعيداً عن التنظير والمقولات النقدية الشائعة في سياق الجماليات الزمكانية؛ لأن الهدف من هذه المقاربة أن نتعرف صورة المكان العامة، وأن نفسرها في ضوء الدلالة الشاملة أو الكلية.

1- غربة المكان

تنشئ القاصة حكيمة الحربي في مجموعتها القصصية القصيرة جداً "قلق المنافي" بنية مكانية مسكونة بالغربة والانعزال والخراب والموت، ثم تغدو هذه البنية أكثر قتامة ويباباً عندما يظللها ستار الزمان الموشى بالليل، وخريف العمر، والوحدة،والصقيع، والتلاشي!!

ولو تتبعنا حركية وصف المكان، وعلاقة الشخصية به في زمن محدد؛ لاكتشفنا أن الفضاء الذي تنهل منه القاصةُ مكوناتِ جماليات مكانها السردي، هو فضاء جنائزي يتشابه في قصصها كلها؛ إذ لا يوجد لديها أي مكان فرائحي أو أخضر أو مريح... باستثناء ومضات صغيرة جداً، ثم لا بدّ من أن تنطفئ هذه الومضات وتتدمر، عندما يحضر موج الغربلة محملاً بالحصار والظلام والدمار.

من عنوان المجموعة " قلق المنافي"، وهو عنوان القصة الأولى فيها، تتجسد الشخصية القلقة المغتربة المعذبة في حاضرها، كما يتجسد واقعها المكاني في "المنافي" أو غربة المكان؛ إذ إن كل الطرق تمتلئ بالفجائع التي تفضي إلى هذه المنافي، مما يؤجج الكتابة السردية شعرياً على مستوى دلالة غربة المكان العميقة في وعي الراوية / البطلة وجسدها، التي ما أن تخرج من القبر حتى تجد نفسها في صحراء قاحلة:" أعاني من غربة الأمكنة كطائر أقلقته المنافي... وعبثت الأسفار ببساط راحته (...) فأهجر المدن وتكون القبور لي سكناً. ورائحة الماضي المؤلم تفوح من مسامات جسدي الميت. لا الأكفان لانبعاثه مانعة... ولا القبور لجموحه رادعة ! فخرجت من جسدي لأنبعث من جديد... وأنزرع هيكلاً مجنوناً. في أرض صحراء... طوقها الجفاف وأحاط بها الهجير...وأفزعها لهاث السراب... وأنين الليل"[1].

فهذه الغربة المكانية النفسية والجسدية معاً، المشتعلة بالقلق ورائحة الجيفة المنبعثة من الماضي، تتجلى أو تتعمق أكثر عندما تغدو الكتابة أو الحرف جزءاً حميماً من هذه الغربة المكانية الفعلية، فنكون أمام غربتين فعلية واقعية معيشية من خلال واقع شخصية الراوية البطلة، وأخرى حلمية مجازية عندما تعانق الكتابة الواقع لتعبر عنه في نسقيته الاغترابية

---

(1) حكيمة الحربي، قلق المنافي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2004م، ص ص 7-8.

المظلمة من خلال وعي الساردة بكون الكتابة حياة، وهي تعبر عن الرغبة أو الموت؛ فالشخصية أو البطلة في قصة "منفى"، بعد أن "أعياها البحث عن مطر يروي جفاف سنين العمر، وظل يقيها شموس الحرمان...التي أيبست شريان الحياة"[1] فيها، تحول جسدها إلى صحراء قاحلة، ومن ثمّ فإن الكتابة تغدو حياة أخرى، وفي الوقت نفسه هي منفى أو جزء منه، ولكنه بالنسبة إلى الراوية منفى جمالي، يحقق الذات في مواجهة غربتها الصحراوية الواعية: "لم يكن أمام انتظارها الطويل إلا نفي نفسها، حيث يقع الحرف المشتعل... والقلم المتدفق بالحياة... فكانت حياة أخرى"[2]؛ ولكنها - أيضاً - حياة تتفجر بالمعاناة من خلال هذه الكتابة السردية التي تنزّ ألماً، وجفافاً، وغربة، وموتاً، ومعاناة نفسية مصدرها الواقع لا الكتابة!!

جسدت شخصية (المرأة) الراوية تشكُّلها الاغترابي القلق، وهذا التشكُّل يفضي إلى سفر نفسي طويل بلا نهاية[3]، وبذلك تشكّل الكتابة - أيضاً- سفراً وبحثاً عن الحياة المحلومة، لتغدو هذه الحياة المحلومة مستحيلة في ظل الحياة الواقعية الاغترابية المفعمة بالمعاناة، ما يجعلها طريقاً وحيدة إلى الكتابة الحقيقية،وحينئذ تصبح النفس المتبعثرة داخل الجسد مكاناً تجويفياً مشبعاً بالموت،وهو يحتضن هذا القلق، أو "الملل يلقي بظلاله فوق هامتها...وخيوط القلق توغل داخل تجاويفها، وروتين الحياة يطوقها"[4]؛ فتصير ثيمة زمكانية اغترابية، واقعاً وتخييلاً في مستويي الذات والموضوع.

لا تكتفي القاصة بالاشتغال على القلق، والسفر، والليل، والصحراء... فحسب؛ وإنما تضيف إليها الصقيع، ليغدو فضاؤها كتلة ثلج تلقي جسدها في جوف هوة سحيقة؛ كما يبدو من خلال الصورة الشعرية الآتية، المفعمة بهذه الحركية الجامعة بين الليل والثلج والهوة في زمكانية عليا للموت في قاع قبر مخيف، دون وجود منقذ، تتعلق

---

(1) قلق المنافي، ص 11.

(2) قلق المنافي، ص 11.

(3) قلق المنافي، ينظر قصة "سفر"، ص 13.

(4) قلق المنافي، قصة "أمنية"، ص39.

به: "كتلة ثلج تسكن أحداق ليلي، ورياح الشتاء تذهب بُرداء دفئي..! حاولت أن أستعين بأسمال الماضي لأتقي بخيوطها المهترئة... صقيع يتغلغل بأرضي، وينبت أشواك الندم في طريقي! أبحث بيأس عن دفء ضائع..! فلم أجد إلا هوة سحيقة فألقيت نفسي بها!!"[1]، وهنا يبدو إلقاء الذات في الهوة السحيقة انتحاراً مجازياً، يجسد غربة المكان والذات معاً؛ حيث تتجلى العزلة التامة.

كذلك تبدو هذه العزلة في الهوة السحيقة هروباً ما؛ لأسباب عديدة، لعلّ من أبرزها الخوف والهلع الصادر عن عيون الآخرين؛ فيتحول بيت العزلة (الهوة) إلى ما يشبه القبر الأقل رعباً وخوفاً مما تراه في عيون الآخرين، عندما تكون تحت أشعة الشمس الحارقة، تقول: "يلفني الرعب...وكممني الخوف. أغلقت بابي وأغمضت عيني...وأحكمت إغلاق نافذتي، ووضعت عليها ألف ستارة وستارة،لتحجب عني أشعة الشمس الحارقة... وتسرب الضوء إلى كهف عزلتي!!"[2]، ومن ثمّ فهي لا تصبر على المكوث في الأمكنة المزدحمة، فتهرب إلى العزلة والوحدة[3] كعادتها دوماً.

ما سبق هو مخطط حركية غربة المكان من منظور غربة الراوية/ البطلة، وهو مخطط لن يكتمل إلا من خلال البحث عن العلل أو الأسباب التي جعلت الشخصية مغتربة اغتراباً نفسياً عميقاً أثر في ملامح المكان السوداوية أو رسمها، بما فيها ملامح الجسد الأنثوي.

******

ما أن نتساءل عن أسباب قلق الشخصية وسفرها الطويل في المنافي الاغترابية الجدبة، حتى نجد أن هناك مجموعة من القصص القصيرة جداً تعبر عن دوافع نفسية عديدة لديها، تنجز الغربة المكانية؛ تبدأ هذه الدوافع من الماضي التقليدي القاتم الذي رمزت له بالقميص

---

(1) قلق المنافي، هذه قصة "صقيع" كاملة، ص 33.

(2) قلق المنافي، قصة "عيون"، ص 48.

(3) قلق المنافي، ينظر قصة "قرار" ص 57.

القديم في قصة "ماضي"[1]؛ حيث تُهدد المرأة أو تخيّر بين أن تبقى لابسة لقميصها القديم (قميص أمها الحريمي المضطَهد) لتحظى بالقبول لدى زوجها، أو أن تصر على أن تلبس قميصاً جديداً مطرزاً بالحلم وإشراقة الحياة المستلة من أشعة الشمس المتوهجة (رمز الحرية)!! وإذا اختارت الحرية، فإنها حينئذ ستنفى من جزر الذكورة (الزوج)؛ لتغدو مطلقة بلا هوية في المنفى الكابوسي الانعزالي؛ وبذلك حولها الماضي إلى جثة هامدة، تحاول الخروج منها بوساطة الكتابة، وبذر بذرة الحياة المحلومة دون جدوى؛ فيكون الواقع ليلاً، والكتابة شمساً، ولكن هذه الشمس لا تضيء حياة فعلية؛ لذلك تبقى الكتابة تعبيراً عن زمكانية المنفى والليل، ما يجسد الغربة المطلقة.

يتضح لنا، أنّ الليل والشمس يعدان رمزين حيويين في القصص، بصفة الليل تعبيراً عن القلق والتقاليد الظالمة، والأساليب القمعية المهيمنة، والموت... والشمس تعبيراً عن الحياة والتحرر، حيث لا نجد حضوراً فاعلاً للشمس باستثناء كونها رمزاً محلوماً في حياة الشخصية التي تستلبها المنافي، ويظللها ستار الليل دوماً: "قد أنهكها المسير في دروب الليل الطويل، الذي نسج خيوط ألمها... ليجدلها مع ضفائر الشمس الأبية!"[2].

أما الفقر والبؤس؛ اللذان يلوكان الإنسان، ويطحنانه، ويسقطان أحلامه على أرض خراب، فتموت المرأة ألف مرة، ومن ثم لا تتحقق أحلام الحب والحياة؛ ومن ثمّ فإن هذا كفيل بألا يُحدث القلق فحسب، وإنما يدفع إلى الانتحار، لذلك لم تر الحبيبة اليائسة في نهاية انتظارها الاغترابي الطويل: "إلا حبلاً معلقاً تحت شرفتها، في حلقته تتدلى رقبة حبيبها!!؟"[3].

وتعد الإعاقة أحد أسباب البؤس - من منظور السرد أيضاً- في إحالة المكان / غرفة المعوقة إلى قبر، وهي: "تفتقر إلى الدفء والضوء ووهج الحياة! ظلت وقتاً من الزمن... تكسو ستار العتمة جدرانها المتآكلة!؟ ورائحة الموت تفوح من ثقوب بائسة في زوايا ذاكرتها الصدئة! ووحشة القبور تلفها بسكون قاتل! كتلة آدمية تتكور في كرسي متحرك وسط

---

(1) قلق المنافي، ينظر ص 15.

(2) قلق المنافي، قصة "حائط"، ص 23، وينظر أيضاً صورة الماضي الحزين بقامته الفارعة في قصة "رحيل"، ص 59.

(3) قلق المنافي، ينظر قصة "شرفة"، ص21.

لزوجة ورطوبة هذا المكان البائس"[1].

كما يجسد مرور السنين والشيخوخة أو آفاقها الهاجمة على كل شيء بعداً حيوياً في تشكيل صورة كابوسية للمكان، فيغدو "البيت القديم مهجوراً لا يسكنه إلا الخواء"[2]، وتظهر علامات السنين واضحة على الرِّجْلين العاجزتين والوجه الجاف؛ فالرِّجْلان العاجزتان تفضيان إلى شخصية مقعدة، والوجه يتحول إلى صحراء جافة بعد أن أنهكته السنون[3] للشخصية نفسها.

ويعد اليأس أول الطرق المؤدية إلى الشيخوخة، وهو علامة فارقة عندما تتحول المرأة في سن يأسها تحديداً إلى القبول بأي شيء، بما في ذلك القبول بظلِّ الجدار، أو بقايا جدار متهافت، رمزاً للرجل المتهافت: "لم تجد إلا حائطاً عرته السنين وهدمته ريح الزمن، ولم يبق منه إلا جزء... أسندت عليه ظهرها ونامت"[4].

أما الرجل الذي هو أحد أسباب غربة المكان بالنسبة إلى المرأة، فهو صورة قبيحة تشوّه حياتها، يجلس أمامها مغتراً بوسامته وحسن تأنقه، ثم يكتشف -عندما يصير وحيداً- حقيقة قبحه الشديد من خلال المرآة،فيغدو وجهه جزءاً من المكان المشوه ذي الرائحة الكريهة: "هاله ما رأى... وجه غريب... يراه لأول مرة... قبح شديد... ملامح تثير الفزع... رائحة نتنة تخنق الغرفة... "[5]. وعندما تصبح علاقتهما زوجية، تصير المسافة بينهما منطقة مظلمة قاتمة، بلا أحاسيس؛ فقد "نسج الصمت خيوطه السميكة على جدار ذاتيهما (...) يمتد بينهما مسافات... مسافات"[6]. وهذا الرجل - عموماً- قد رُبِّي منذ صغره على أن يكون شخصية سادية؛ خاصة وهو يمارس التعددية؛ ليمتع نفسه، كما يظهر في قصة "تعدد" الرامزة

---

(1) قلق المنافي، قصة "تعتيم"، ص 37.

(2) قلق المنافي،ينظر قصة "البيت القديم"، ص 17.

(3) قلق المنافي، ينظر عن هذه الثنائية قصة "زمن" ص 25، وقصة "الجريدة"، ص 19، وقصة "بيت قديم"، ص17، وقصة "هروب"، ص 55.

(4) قلق المنافي، قصة "حائط" ص، 23.

(5) قلق المنافي، قصة "مرآة"، ص 27.

(6) قلق المنافي، قصة "صمت"، ص 31.

للتعددية الذكورية في الزواج بلغة ترميزية واضحة: "اعتادت أقدامه على التجوال فوق الأعشاب الندية داخل الحدائق الغناء... تأسره الأزهار بألوانها الزاهية... وتشجيه الطيور المغردة...تسكب جمال الصوت بأذنيه...والشكل البديع بعينيه. في كل مرة يأتي... يقطف أربع وردات... ثم يستبدلهن بأخريات! لينعم بعبق عبيرها ودفء ظلها"[1]. وهذا الرجل كما يبدو تعلم ساديته منذ نشأته في أحضان والديه بالتمرد عليهما، فيمارس الثوران والصراخ في وجهيهما، دون أن يدرك والداه أي سبب لموجة هيجانه أو عنفه[2]، الذي يشبه الجنون.

والحب، أيضاً، يحطم حياة المرأة، عندما يتحول إلى غدر وعاصفة هوجاء، ومن ثم يغدو المكان مدمَّراً بسببه، فالدار التي سمحت للنسيم (الحب) أن يتسلل إليها، ويضيء عتمتها، فينفتح بابها على اتساعه، لا يلبث أن يتحول إلى "عاصفة هوجاء، اقتلعت كل شيء"[3]. ولا يبقى أمام المرأة إلا أن تتدثر بأردية رمادية، بعد أن قضت سنوات تحلق بأجنحة المنى في فضاءات الحلم (الحب)؛ لتغرق دوائرَ ليلية في بحر العتمة، ويتلاشى من داخلها الأمل والسلام والثقة[4]. وتتضح فاجعة الحب - أيضاً - عندما نجد المرأة تتمرد على القيود الاجتماعية كلها بعاصفة مجنونة، محملة بحمم الانتصار، وقوة التحدي والصمود والجرأة، تاركة جنتها الخضراء بين أهلها؛ لتمتطي صهوة جوادها الأصيل (الحب)، الذي يحدق بشموس الحلم والأمل والرجاء، ثم تجد نفسها (بعد الزواج) -فيما نتصور - في مكان مقفر مغترب؛ يمثل خيبة حلم عميقة: "رحل بي إلى صحاري السنين المجدبة... وهناك ألقي بي إلى مدن من نار... وخرائب لا تزار!!"[5]. والموقف نفسه يتكرر في قصة "غيمة راحلة"؛ إذ إنها (المرأة) تغدو ضحية من أحبت، فقد: "كسر جناحها من كانت عوناً له... ويداً ندية رممت له سوره المنهار...وداوت جراحه... وأسكنته مدائن الحلم. وتركها ريشة في مهب الريح"[6].

---

(1) قلق المنافي، ص 51.

(2) قلق المنافي، ينظر قصة "غيرة"، ص 45.

(3) قلق المنافي، قصة "غدر"، ص 29.

(4) قلق المنافي، ينظر قصة "رداء رمادي"، ص 35.

(5) قلق المنافي، قصة "مدن النار"، ص 43.

(6) قلق المنافي، ص 53.

كذلك، تشكل أحداث العالم التي تغلي بسبب الحروب بعداً آخر في كابوسية المكان/ المنفى، وبخاصة للذين يتخذون"المقعد مكاناً والرصيف مأوى...وجريدة الصباح صديقاً وأنيساً"[1]، ومن ذلك ما نراه في صورة بغداد، بصفتها مكاناً للموت[2] بسبب الاحتلال الأمريكي والتشرذم الطائفي.

هذه بعض الدوافع والأسباب التي تفضي إلى تشكيل المكان المغترب، وهي على نحو ما بنية ظاهرية في القصص ،وأن هناك دوافع أخرى عميقة، يمكن استنتاجها من باطن القصص، واستحضار الغائب اللانهائي، وبخاصة في سياق كون ذات الراوية / البطلة جزءاً حميماً أو سبباً من أسباب غربة المكان وسوداويته.

إنّ السوداوية والخراب اللذين يلفان المكان في قصص حكيمة الحربي، يكشفان عن نفسية امرأة (راوية / بطلة) مأزومة، لا تنظر إلى العالم من حولها من منظور مشرق أو متفائل لاستحالة ذلك؛ فلا نجد في القصص كلها ما يفضي إلى لغة تحتفي بمكان مشرق وحيويته وخضرته؛ وهذه رؤية مقنعة في السرد، باعتبار هذا السرد تعبيراً عن أزمة نفسية مغتربة، بما في ذلك أزمة الافتعال أو الاختلاق بأسلوب شعري، يعمق أثر المأساة في رسم صورة المكان المغترب في قصصها (حكيمة الحربي) كلها.

---

(1) قلق المنافي، قصة "الجريدة"، ص 19.

(2) قلق المنافي، ينظر قصة "رصاصة"، ص49.

2- سيكولوجية المكان

يشكل المكان إيقاعاً نفسياً عميقاً في طريقة إنشاء شعرية القصة القصيرة جداً، بحيث تبدو اللغة السردية مشبعة بحالة شعرية نفسية عالية، تجعل المكان محوراً سردياً في تشكيل القصة، كما هو الحال في قصص جبير المليحان القصيرة جداً؛ إذ إنه يلتفت إلى المكان بصفته بنية مجازية تشخيصية لإنسان حقيقي يعاني من آلام عديدة؛ وبخاصة عندما يكون هذا المكان في وضعية معاناة حقيقية؛ كبيت مهجور، أو سجادة يطؤها الجميع، أو نجمه تُستلب من السماء لتوضع في حذاء...!!

هكذا، يصور القاص المليحان في قصة "سجادة" حالة إنسانية عميقة، تظهر فيها سجادة عتيقة أو قديمة، وهي تئن مثل المهزومين في مباريات الحياة، وتهمي ببكاء خافت؛ والسبب في حالتها النفسية المأزومة، تكمن في "أنها سجادة تطؤها كل الأقدام، أقدام الكل... ولم ترفع رأسها في يوم من الأيام"[1]؛ ما يجعل معاناتها أزمة إنسانية عميقة؛ إذ إنها قد تعبّر - بصفتها قابلة للتحول- عن شريحة من الناس في المجتمع.

تبدو هذه السجادة قيمة جمالية إنسانية في بنية هذه القصة تحديداً، وهي تعبر عن عمق الاضطهاد؛ وذلك عندما تطؤها كل الأرجل الظالمة، بما فيها الأرجل التافهة والبذيئة. في هذا التصوير الإنساني العميق ينقل المليحان السجادة من القيمة التجسيدية البسيطة إلى القيمة التشخيصية الإنسانية المعقدة المسكونة بإيقاعات سردية نفسية عميقة الأثر؛ فكأننا هنا نتعامل مع عجوز ضعيفة تُضطَهد ولا ترحم، ويَغفل عنها الآخرون بما في ذلك أقرب المقربين إليه. ولا يصل إلى هذا المعنى الإنساني إلا المبدع المعني بشفافية الإحساس النفسي بالآخر أكثر من غيره؛ مهما كانت ضآلة هذا الآخر !!

ولا يختلف البيت القديم في قصة "الدار" عن السجادة القديمة من الناحية النفسية؛ إذ غدا هذا البيت يعاني من الغربة والوحدة، بعد أن هجره سكانه؛ ليحطّ الصمتُ فيه رحالَه ويعشعش. فقد كان هذا البيت في الماضي ضاجاً بالحركة والحياة؛ فالأطفال آنذاك أوجعوا جدرانه بركلات كراتهم، وطعنوا أبوابه بصراخهم، والرجل رتق ثوبه بالطين والتبن، والمرأة

---

[1] جبير المليحان: الوجه الذي من ماء،الانتشار العربي ببروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008م، ص29.

التقطت الأعواد الصغيرة من جسد باحته، والفتاة زرعت سنابلها في مراياه؛ ثم ها هو في الحاضر يتغير، فيهجر، فيشيخ؛ فيغدو: "الصمت ممدداً في أرجائه كمسافر منهك أكله التعب. دار بنظرات نوافذه الواسعة داخل الغرف... فلم يجد غير أثاث الصمت... دار بنظراته خارجاً، فوجد الأشجار تلعب مع بعضها، والغيوم تتجه شمالاً، والطيور تتقاطع في السماء، وحيوانات صغيرة تتقافز... لمس أعشاش العصافير في نوافذه، وبيوت العناكب في زواياه، والزواحف المطمئنة تسرح في الأرجاء..حتى الأوراق المتساقطة، والأعواد، وريش الطيور، والرمل والغبار تتجمع في خاصرته..."[1].

في هذا الوصف الجمالي التجريدي الذي يحيل الدار أو البيت القديم إلى أرض يباب وخراب، تتحقق شعرية سيكولوجية الشيخوخة والموت في المكان، عندما يصير هذا المكان مهجوراً من أهله؛ إذ لا حياة له بدونهم كما لاحظنا يوم أن كان مسكوناً بأفعالهم؛ بل إن المقبرة تبدو في الحاضر أكثر حياة واستقراراً من هذا البيت المهجور الذي تتعمق صورة وحدته النفسية المحزنة- أيضاً - من خلال تلاعب ثلاثية الريح والغبار والنسيان في أرجائه: "الريح والغبار والنسيان، ومنحها حرية العيش والحركة في كل أرجائه...أما هو، فبعد أن ينام الصمت يبقى وحيداً في الليل، مفكراً، يراقب أشباح الأشجار التي لا تنام... ترى لو كان مقبرة هل سكن الصمت فيه؟"[2].

كذلك، تعبر قصة "نجمة" عن المفارقة الكبرى بين تلألؤ نجمة بهية زرقاء عنيدة في السماء، إضافة إلى تلألؤ المرأة النجمة (نجمة راوي القصة)، وهما يجلسان متلاصقين على شاطئ البحر في ليلة عالية الرومانسية بينهما، يشاهدان النجوم في السماء؛ ثم فجأة تتحول الحياة بينهما إلى كابوس هائج؛ الرجل يصرخ، والمرأة تبكي، فتفقد حينئذ الحياة الرومانسية الطبيعية معناها؛ كل ذلك عندما يكتشف الراوي تلك النجمة السداسية، بعد أن اضطهدت نجوميتها وابتذلت، وذلك عندما تنتقل من جمالية الكون، لتغدو قبحاً وهي تمثل رمزاً للكيان الصهيوني المحتل لفلسطين، فتطبع على لسان حذاء المرأة (زوجته) الداخلي، تعبيراً عن

---

(1) الوجه الذي من ماء، ص 33-34.

(2) الوجه الذي من ماء، ص 34.

إجرام ذلك الكيان الغاصب في اضطهاده للنجمة مكانياً ونفسياً، ونقلها في سخرية سوداء من وضعها الجمالي في السماء إلى لسان حذاء، ومن ثم انتقال هذا الحذاء إلى قدمي الزوجة النجمة، وهما يحتذيان منتجاً صهيونياً مفعماً بالقبح دون أن تدري؛ الأمر الذي سبب صدمة كبرى للزوجين: "مرحًا طويلاً بعينيهما ويديهما، على الشاطئ. مدّ قدميه ليرتاح، ومدت قدميها... وخلعت الحذاء... حدق في الحذاء: كانت تستقر في طرف لسانه الداخلي نجمة سداسية بلون الذهب. اسودّ وجهه كالليل (...) رمى الحذاء إلى أقصى البحر ناحية الضفة الأخرى! عادا إلى بيتهما بصمت، والدموع تتساقط في حجر المرأة كحمام ميت"[1]؛ حتى أقصى البحر ليس بإمكانه أن يغسل هذه النجمة، وهي في حالتها المكانية/ الرمزية المبتذلة تلك.

إن الانتقال من الاستقرار النفسي الرومانسي، إلى الاضطراب النفسي في الشخصية العربية بسبب العلاقة بالمكانين الجمالي والمبتذل، هو نتيجة حتمية للمفارقة الكبرى بين البراءة في النجوم، وتحقيرها وابتذالها عندما تتخذ رمزاً لدولة صهيونية استعمارية نازية، تبتذل النجمة في جوف حذاء، غدا يرمز للكيان الصهيوني في وعي الإنسان العربي، هذا الكيان الذي لا يمكن القبول به، حتى لو كانت تموضعاته مجرد حذاء.

أما قصة "الأكياس"، فهي سخرية سوداء من طرق التعليم التلقيني في المدارس؛ إذ يتحول الطلاب والمدرسون إلى مجرد أوعية أو أكياس مليئة بالثقوب، فتسيل المعلومات بألوانها الداكنة على أرضية غرفة الصف؛ فكانت ذاكرة كل طالب "تتدلى من خلف رأسه مثل كيس مليء بالثقوب، وقد تناثرت حول الفوهات الصغيرة: قصاصات الأوراق، والجمل الطويلة المكررة[2]، أما كيس ذاكرة المدرس فـ كان ثقيلاً جداً جداً، حتى أن المدرس عندما حاول الحركة برك على الأرض، وتكومت فوقه الكتب، حاول الحركة والتنفس، ولكن الكلمات السائحة، أخذت تزحف عليه ببطء، وتغطيه، وهي تمتد على أرضية الصف"[3].

(1) الوجه الذي من ماء، ص 75-76.

(2) الوجه الذي من ماء، ص 31.

(3) الوجه الذي من ماء، ص 32.

هذه السخرية على ما يبدو، تكشف عن معاناة نفسية لدى كل من الطالب والمعلم من السياسة التعلِيمة التي تضطهد كليهما إلى حد الاختناق؛ وذلك عندما يغدو التعليم غير مجدٍ، فيتحول الإنسان إلى مجرد وعاء، وهو يتشيّأ تدريجياً، فيغدو مختنقاً بما يحدث من تضخم معلوماتي عبثي في غرفة الصف أو الفصل كله، والنتيجة لا جدوى من هذه العملية التعليمة برمتها؛ ما دامت تستلب إنسانية الإنسان من الناحية النفسية على الأقل، وتحيله إلى مجرد وعاء مختنق بما يمارس عليه من عبث معلوماتي تلقيني يهدم مصيره وإنسانيته، ويعمق اضطراباته النفسية من خلال تشييئه!!

هكذا، تبدو لنا قصص جبير المليحان القصيرة جداً، ذات بنية ممتلئة بالترميز والدلالات النفسية العميقة، وأنه – كما اتضح – يبحث عن إنسانية الحياة للإنسان ومكوناته المكانية؛ وما التجريد والمفارقات التي يجبك من خلالها صورة المكان إلا نزوعاً إلى توليد قيمة جمالية وثقافية من منظور قصة قصيرة جداً، تحتفي بالمكان، وبإنسانية الإنسان الملتحم بهذا المكان؛ أو المغيّب عنه لمفارقة تهدف إلى نقد حقيقي للحياة والمجتمع، من زاوية رؤية سردية ذات شفافية عالية، وهي تتعاطف مع سيكولوجية الحياة للمكان ضد الموت والخراب والعبث والاضطهاد، بما في ذلك الإنسان عندما تغدو ذاكرته مكاناً مضطهداً.

3- فضاء الجسد الأنثوي

يعدّ فضاء الجسد الأنثوي إشكالية محورية في النص السردي، وهو حيز اشتغل عليه الروائيون والقاصون كثيراً؛ لذلك شكل هذا الفضاء بعداً محورياً في مجموعة خالد اليوسف القصصية "المنتهى..رائحة الأنثى"، وقد جعل قسمها الثاني "المنتهى..!" للقصة القصيرة جداً.ويضم هذا القسم ثلاث عشرة قصة قصيرة، يهمنا منها ما يتعلق بسياق الجسد الأنثوي الذي يجسد مكاناً أو فضاءً أو حيزاً مهماً في المكون المكاني في هذه القصص.

في قصة "تباين"[1] تحضر خيبة العلاقة بين جسدي الزوجين غير المتكافئين؛ فالرجل العجوز تزوج ابنة رفيقه (رفقة مدتها خمسون عاماً)، حيث ترتسم ملامح المفارقة بين جسد

(1) خالد اليوسف: المنتهى.. رائحة الأنثى، الانتشار العربي، بيروت، 2008م، ص 59.

الحياة؛ جسد الفتاة الدافئ العطر الفاتن الهائج الراغب في أية علاقة، وجسد الرجل العجوز الجاف، الآنّ، اللاهث، المتألم، المتراجع عن الممارسة الجنسية لأسباب جسدية ونفسية، وبخاصة عندما تحاصره ذاكرة صداقته مع والدها مدة خمسين عاماً.

وفي قصة "غَيْرة"[1]، تبدو حركية جسد الأنثى أكثر شذوذاً، وهي تستسلم؛ للرجل (ربما زوجها)، بصفتها مجرد شيء يستلقي بين يديه، فيقلبه ويعبث به كما يشاء؛ ليبدو الشذوذ الجسدي ماثلاً في وجود آخر (كلب)؛ وقف متحفزاً يهز ذيله للقاء حميم معهما، وكان جسدها يموء شوقاً إلى علاقة مع هذا الكلب. هنا نجد جسداً أنثوياً شاذاً، شبقاً، مسكوناً بالشيئية والدناءة اللتين تُستباحان من خلال شخصيتين ذكوريتين (الرجل والكلب)، فيبدو الجسد الأنثوي هنا قيمة شيطانية مسكونة بالشذوذ وأمراضه، وبخاصة من خلال العلاقة مع الكلب.

أيضاً، تفرق رؤية اليوسف بين جسدين: أحدهما مبتذل، والآخر إنساني؛ فالجسد الشيطاني شهواني مسكون بالشذوذ والابتذال، أما الجسد الآخر الإنساني، فيتمثل في جسد ذي نكهة أنثوية، يذرع الأرض طولاً وعرضاً؛ ليقتات من النفايات (علب المياه الغازية وكراتين الورق المقوى)، فالمرأتان اللتان يشاهدهما الراوي دوماً في الشارع، تنبشان بيديهما الحاويات،فينظر إليهما نظرته إلى الفرائس الأنثوية، تصيبانه بصدمة إنسانية حادة؛ عندما يراهما في وضع إنساني وروحي -إحداهما تصلي، والأخرى ترضع طفلها - فيدرك حينئذٍ أنه في مواجهة أنثى (أو نكهة أنثى) مختلفة، فلا تغدو للجسد قيمة أنثوية، بقدر كون هذا الجسد قيمة إنسانية معذبة بشقائها وفقرها وبؤسها في الحياة[2].

ولعل جسد العانس يشكل لعبة سردية قصيرة جداً مسكونة بالسخرية، عندما يكون هذا الوضع من إنتاج المرأة نفسها في محاربة جسدها، وهي تنتظر فارس أحلامها بمواصفات معينة مثالية، فترفض كل المتقدمين لخطبتها على كثرتهم؛ لأنهم لا يمثلون شيئًا من طموحاتها التي تشترط عليهم جبالاً وأودية لا قبل لهم بها، ثم تجد نفسها - في المحصّلة - قد غدت

---

(1) المنتهى.. رائحة الأنثى،ص81.

(2) المنتهى.. رائحة الأنثى، ينظر قصة "اصطفاء"، ص 83 – 84.

عانساً فاتها قطار الزواج، فتضطر إلى القبول بـ"ظل راجل ولا ظل حيطة"[1]، فكانت صورة زواجها في زمكانية العنوسة مأساوية، كما بدت على نحو: "أقفرت وولت الخطوات الطارقة عنها، انقطع السبل بهم، سقطت الستائر ولم يعد هناك من يرتجى إلا هو!! فكان الظل الوحيد، قبلت به على مضض، أعلن لهم أن حيلته المادية ضعيفة جداً، والمأوى سيكون مشتركاً مع ضرتها، والدَّين يغرقه بين وقت وآخر (...) في عامها الرابع كانت حرقتها تتأجج حين صعقت بوفاته فجأة، وقد خلف الأبناء والدَّين والظل الطويل !!"[2].

حاولنا، فيما سبق، أن نستوضح فضاء الجسد الأنثوي في قصص خالد اليوسف القصيرة جداً، ومن ثمّ فقد تجاوزنا - للاختصار- عن جسد الأم المقدس[3]، وجسد الابنة الطاهر الموجوع الذي يدر الصدمة والشفقة[4]، وجسد الأخت بالرضاعة[5]، وجسد المدينة الشبيه بجسد الأنثى المنهك[6]؛ فهذه يمكن إدخالها في سياق مأساة الجسد ومعاناته، كحال الأم الحلم، والطفلة المريضة، والمدينة المختنقة بالبشر والحديد والإسمنت.

لم يقدم اليوسف جسد الأنثى في سياق ما تعودنا عليه في شعر الغزل، أي أن يظهره لنا جسداً باهراً متدفقاً بالحياة والجمال، وبخاصة أنّ القصة القصيرة جداً عنده تقترب كثيراً من النص الشعري. فقد قدم نماذج جسدية أنثوية وهي في حالة شذوذ أو مفارقة، إذ إنه يقدم نماذج الفتاة صغيرة السن التي تتزوج العجوز صديق والدها، والعانس التي اغترت بجمالها، فرفضت من تقدموا لخطبتها، وفي النهاية قبلت بظل رجل أسوأ من ظل الحيط، والمرأة الشاذة التي تضاجع رجلاً وفي الوقت نفسه ترغب في مضاجعة الكلب... وهنا - على أية حال - نشعر بأننا إزاء فضاء مكاني لأجساد أنثوية مشوهة؛ عبر عنها القاص اليوسف وفق رؤية سردية تتكئ على شعرية المفارقة.

---

(1) المنتهى.. رائحة الأنثى، قصة "حرقة"، ص 69.

(2) المنتهى.. رائحة الأنثى، ص 69-70.

(3) المنتهى.. رائحة الأنثى، ينظر قصة "الفقد"، ص 77.

(4) المنتهى.. رائحة الأنثى، ينظر قصة "الطهر"، ص 65-66.

(5) المنتهى.. رائحة الأنثى، ينظر قصة "الغيب"، ص 67.

(6) المنتهى.. رائحة الأنثى، ينظر قصة "تطاول"، ص 75، وقصة "طعم التراب"، ص 79.

4- متاهة القبر

ينجز القاص فهد الخليوي في قصصه القصيرة جداً في مجموعة "رياح وأجراس" ضآلة الشخصية في مواجهة متاهة زمكانية القبر؛ سواء أكانت هذه الشخصية خيرة أم شريرة، وسواء أكان القبر حقيقياً أم مجازياً... والمهم أن قصصه تجسد انفتاح المكان وامتداد المسافات؛ فيغدو المكان فضاء شاسعاً وهو يستغرق الشخصية،التي تذوب فيه، ولا يعود لها أثر يذكر.

تصور قصة "إبادة" جسداً ضامراً ومرتعشاً لشخص أفل زمانه (رمز سلطة ظالمة)، يذكر دوماً ضحاياه التي تبدو كأنها طيور متوحشة تحوم فوق روحه المتلاشية في بيته الكبير، الذي نشطت فيه حشرة الإبادة وسلالتها المدمرة، فتحول هذا البيت إلى قبر ضخم بقدر حجمه كله، والتهم باحاته؛ حيث تبدو حركية تحول البيت الكبير إلى قبر كابوساً مدمراً، حوّل المكان إلى قبر يختنق في ظلام دامس وفناء مرضي، على نحو قوله: "توغلت الحشرة في بطون الجدران، ودلقت عناصر الإبادة في كل زوايا البيت. أطل عبر النافذة إلى بيته الكبير، كان البهو يغرق في لزوجة صفراء والحشرة تسبح في تلك اللزوجة تلتصق بجسدها القاتم أثداء مملوءة بسوائل نتنة. انتشر فحيح الحشرة، وفاضت اللزوجة في أرجاء المكان. تحسس نبض عروقه وصرخ: كياني يحترق.! تسللت سلالات الحشرة إلى أبدان حاشيته، وأخذت إحدى زوجاته تعوي من قسوة داء الجرب، وعصف (الدرن) بأطفاله وفلول خدمه. حدق بالشمس وترجرج دمع آسن في قاع عينيه أسلمه إلى ظلام دامس. إنه الفناء!! قال ذلك واستسلم لعواء طويل!"[1].

وإذا كان القبر السابق مدفناً رمزياً للسلطة الظالمة المتهالكة، فإن القبر في قصة "سطور من تراث الوأد"، يكشف عن دور السلطة الذكورية الظالمة، وهي في أوج قوتها، تمارس مجتمعة مهرجانية قتل المرأة الضعيفة ووأدها، بحيث يصبح الفضاء قبراً شاملاً في ليل طويل: "رقصوا على قرع الطبول، تمايلوا جذلاً ثم انطلقت صرخة مدوية: ادفنوها! ارتدى جسدها الشفيف كفناً منسوجاً من عروق ليل طويل، شعت من روحها ومضات عذاب تليد.

---

(1) فهد الخليوي، رياح وأجـــراس، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008م، ص19- 20.

امتصتها العتمة، دلفت إلى مهرجان موتها، وتقاطرت أنوثتها شموساً وأناشيد. أومض طيفهـا من خلايا الصمت وساد سكون مهيب في ساحة المقبرة. انصرف الجميع عند حلـول المـساء. كانوا يلوحون برايات سوداء، ويحملون فوق كواهلهم ليلاً حالكاً وسلاسل غليظة وبقايـا وأد قديم"[1].

وعلى النحو السابق، يغدو البحر قبراً شاسعاً لامرأة بائسة، مارست الانتحار من خلاله: "اقتربت المرأة نحو الشاطئ، حدقت عبر الفضاء الرحيب، لم يكن بينها وبين البحـر حجاب. تركت أسمالها الرثة قرب الشاطئ المقفر، توغلـت عميقـاً نحـو البحـر، وهـوت كنجمة مضيئة"[2]. وكذلك تغـدو العبـاءة الـسوداء ظلامـاً وقـبراً بطريقـة أو بـأخرى مـن الناحية المجازية في قصة "ظلام"، التي نكتبها هنا كاملة: "تعثرت بعباءتها وهـي تعـبر للجهـة المقابلة. كادت عربة مسرعة تحيلها إلى أشـلاء. أزاحـت الغلالـة الـسوداء عـن عينيهـا... أبصرت المصابيح المعلقة تتلألأ في أسقف المتاجر. وضعت يدها علـى قلبهـا وهـي تلعـن الظلام"[3].

وفي قـصة "اللـص"، تتجمـع ثـروات الأرض في مقـبرة خـزائن لـص (رمـز للـسلطة الجشعة)؛ ليستشري الجوع ويتفاقم في البلاد، فيغدو النـاس كـالكلاب؛ وهـم يحـصلون علـى فتات الطعام من مخازنه[4].

وأخيراً، نجد علاقة الصقر مع السحابة الـسوداء وهـو يحـسبها طريـدة؛ كأنـه في قـبر مظلم[5]، ويغدو الهواء الطلق قبراً لثمانين رصاصـة كانـت في عهـدة الجنـدي الـذي قـرر ألا يستخدمها في معارك طاحنة، كما تعوّد على فعلْ القتل في الماضي[6]، وصـار المنـصب الكـبير

(1) رياح وأجراس، ص 33-34.
(2) رياح وأجراس، ص 41.
(3) رياح وأجراس، ص45.
(4) رياح وأجراس، ينظر، 49.
(5) رياح وأجراس، ينظر قصة "مكابدة" ص 43.
(6) رياح وأجراس، ينظر قصة "ذكرى"، ص 47.

الذي يتربع عليه الانتهازي مجرد قبر له أبواب محكمة الإغلاق في وجه الآخرين[1]، وأخيراً لعل من حسن حظ الغزالة المذعورة من الصياد والذئب، أن يتيح لها الصراع بينهما (الصياد والذئب) الهروب إلى مجاهل الصحراء؛ وهذه المجاهل قبرها الذي لا يكشف أثرها[2].

هكذا تصبح العلاقة بين الشخصية الضعيفة، وامتدادات قبرها أو فضاء تلاشيها، علاقة كاشفة عن كون كل حياة أو شيء له قبر، ثم لا بدّ من أن يتوه فيه في وقت ما، فيكون موته حقيقة أو مجازاً معاناة من منظور القاص فهد الخليوي، الذي استطاع أن ينجز بنية جمالية لهذه العلاقة الفانتازية بين القبر والمقبور، في كون القبر حركية شاملة من خلال جوف واسع مظلم ومخيف، والمقبور مجرد شخصية عاجزة، لا تملك سوى الاستسلام للموت والتلاشي والعجز!!

5- مجازية المكان

ينبغي -على وجه العموم - أن ننظر إلى أن المكان في الكتابة الإبداعية ينتمي إلى المجاز، حتى مع كونه واقعياً؛ إذ يبقى التباين واضحاً بين التخييل والواقع، هذا فيما لو كان هناك مكان واقعي محدد فعلاً؛ إذ إن الواقعية المكانية لا تعني بالضرورة أن صورة المكان في الإبداع تسجيلية أو مباشرة، بقدر كون هذه الصورة ذات بعد تشكلي من منظور المبدع، وهنا تحديداً لا يعني الواقع في الإبداع أكثر من كونه بنية مجازية وتخييلة في لغة إبداعية محترفة.

ما يحدث أحياناً أن السارد - على سبيل المثال- يلهب نصه بنار الغموض والتعمية، ليخفي المكان، ويحيله إلى بنية مجازية أو مغرقة في الغموض والانزياح عن الواقع!! هذا ما نجده تحديداً في بعض القصص القصيرة جداً، التي تعانق قصيدة شعرية نثرية في تعاملها مع عناصر القص، ومثال ذلك ما فعله القاص جار الله العميم في المكوّن المكاني في مجموعته "ضوء يشير إلى إصبعين"؛ حيث همش المكان المألوف، وجعله مجرد لغة شعرية مجازية، أكسبت نصه السردي بعداً ترميزياً أو عجائبياً، مما يحيل نصوصه برمتها إلى أوصال لغوية داكنة بمعاني

(1) رياح واجراس،ينظر قصة "جحود"، ص 55.

(2) رياح واجراس، ينظر قصة "صحراء"، ص 53.

التفكك ولغة المفاصل، إلى درجة أن تصبح القصة القصيرة جداً عنده مجرد لعبة لغوية مجازية ذات وميض شعري عالٍ.

جاءت الأمكنة في قصص (العميم) القصيرة جداً - كما أسلفنا - مجازية مبهمة؛ فالمكان لغة إيقاعية شعرية، يغيب عنها السرد المترابط، الذي يكشف - عادة - عن حركية مكانية واضحة؛ لذلك نجد المكان مجرد قفزات مربكة وعبارات مبهمة، وكلمات مكانية تتناثر في قصص أقرب إلى التداعيات والومضات منها إلى السرد. فإذا كانت القصص القصيرة جداً - كعادتها- تميل إلى العادي والمألوف والمباشر في الحياة، وتحمل كثيراً من سلاسة الحكي الشعبي وبساطة تعابيره؛ فإن قصص العميم تنحى منحى نفسانياً جوانياً مفعماً بشاعرية النثر، فجاءت عناصر السرد كلها (الشخصية والزمكانية، والحدث، والحبكة) مغيبة إلى حد بعيد، وحينئذٍ تقع المسؤولية على القارئ لإنتاجها، أو استحضارها من الغياب.

تبدو العلاقة - على سبيل المثال - بين كلٍ من الجدار، والمنحنى، والحوض، والتربة... مجازية مربكة إلى حد الغموض المستعصي على الفهم، في الفقرة الآتية: "يتكاثر شيء من صباح حول عصفور فوق جدار، حول جدار من طُهر يتلصص عليكِ! تغيبين عند منحنى أزلي يبدأ، أفرك يديّ وأتماهى، لا تسمعين، صوتك الذي رأيته يتمشّى، أدخلني إلى بكاء موحش، أسترق تاريخه الطويل، في عوده ودهنه، في الخضاب الذي يتوضأ إمعاناً، في حوض برتقال يربض على أكتاف تربة!"[1]. طبعاً لن يجدي نفعاً القول بضرورة قراءة النص كله من بدايته إلى نهايته لفهم هذه العلاقة المكانية المربكة؛ لأنّ بنية القصة القصيرة جداً كلها قائمة على هذا التفكك المفضي إلى رمزية، يمكن تفسيرها بطريقة أو بأخرى تفسيراً عاطفياً أو جنسياً؛ دون الوصول إلى بنية مكانية منجزة أو مفهومة.

وفيما يلي صورة أخرى تشكيلية للمدينة البائسة، كلوحة فنية، والعميم -على أية حال- يكتب قصصه القصيرة جداً، وكأنه يرسم لوحة تشكيلية: "الأمكنة التي تواطأت مع الفقر أصبحت أكثر تواطؤاً من ذي قبل، العائدون من الغربة يتماثلون للشفاء من داء العودة، القناطر والعربات، والعجوز التي تجلس على عتبة منزل كبير بانتظار صاحبها! كل

(1) جار الله العميم: ضوء يشير إلى إصبعين، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، قصة أسمهان، ص 13.

هذا والمدينة تعيش أفراحها من النهر المصبوغ بالمصانع إلى الصحاري الجاثمة على صدرها"[1].

بكل تأكيد، يعد هذا التكسير للمكان على الطريقة التشكيلية، ظاهرة رئيسة في الكتابة التي تعتمد على إنتاج نص أكثر من إيحائها بأنها قصة قصيرة جداً، والعميم هنا أقرب - كما أسلفنا - إلى قصيدة النثر، ومع ذلك لا يمكن أن نهمش جمالية النص المتشكلة من إيقاع مجازية المكان؛ إن لم تكن أسطرته أو عجائبيته هي الحاضرة؛ فالمكان في قصة "أيضاً وللوطن معنى" يوحي بعلاقة عاطفية بين شخصين أو حبيبين معجونين بإيقاعات عديدة لحركتيهما في مكان ما، إذ: "تجمعهما أغاني الطاولات وأحاديث الكراسي! يفترشان تنبؤاتهما عن كل وضع حالي،يأخذان على عاتقهما الأرض والأمنية وأحلامهما! يتشاطران بإيماء خبث العالم، يتساءلان عن كل ما لا يخطر لنا ويعنيهما جيداً، ينتظران أن يأتي غريب؛ لكي يجيب عما لم نفهمه! يحدقان في وجه الليل المعلق خلف السقف، لا يبتسمان إلا إن أراد أحدهما البكاء"[2]

يقيناً، ينبغي ألا يفهم من حديثنا عن مجازية المكان، أن نسيء إلى نص (العميم) السردي، وإنما كان القصد أنه تعمّد أن يكسر الأمكنة، ويحولها إلى ألفاظ وعبارات مجازية، بحيث يصعب علينا أن نمسك بصورة مكانية متكاملة أو واضحة؛ وهذه الكتابة - في المحصلة - تعدّ من صميم كتابة القصة القصيرة جداً، التي تقبل الإيجاز والتكثيف والتجريب.

(1) ضوء يشير إلى إصبعين، قصة"عتمة في زمن اللاشيء"، ص 27.

(2) ضوء يشير إلى إصبعين، ص 45.

6- التركيب

ثمة إشكاليات وجماليات عديدة، يمكن مقاربتها من خلال بعد المكان (أو الفضاء أو الحيز) في القصة القصيرة جداً، ومن ذلك: البنية الوصفية للمكان، وتركيبته اللغوية، وحركيته الاجتماعية، وإيقاعاته النفسية، وتنوعاته الجمالية... وقد رأيت في هذه المقاربة أن أبحث عن بؤرة النسق أو النمط الذي يشتغل عليه القاص؛ فيسعى إلى التعبير عنه في قصصه القصيرة جداً، بطريقة التكرار غير الواعي افتراضاً؛ ما يجسد دلالة عميقة على مستوى السرد؛ فاجتهدت في استقراء عنوان جمالي إشكالي، ينضوي تحته محور اهتمام القاص بالمكان في نصوصه؛ وهذا لا يعني أن نخنق النصوص أو نقيدها في إطار نقدي لا حياد عنه؛ لأن هناك مداخل عديدة، يمكن لأي قارئ النفاذ منها إلى النص.

ليست كتابة القصة القصيرة جداً بالأمر السهل، وفي الوقت نفسه يمكن أن يكتب "قاص ما" مئة قصة قصيرة جداً في يوم واحد، وأن تصبح هذه القصص كلها مهمة، في قراءة نقدية ما، أو ليست بذات شأن في قراءة أخرى. ما أقصده هنا أن لدينا مأزقاً حقيقياً تجاه هذا الفن السردي المهم؛ ما يجعلنا نعد القاص الذي يكتب أكثر من مئة قصة قصيرة جداً في عشر سنوات قاصاً فاشلاً، أو دخل منطقة الفشل!! من هنا يعد الإبداع فيها نابعاً من أن يكون القاص مقتصداً إن لم يكن بخيلاً في كتابتها.

******

يشكل المكان بعداً جمالياً محورياً في السرد عموماً؛ وهذا البعد لا بدّ من أن يتهمّش في القصة القصيرة جداً؛ لأنها بنية سردية تقتصد كثيراً في عناصرها الفنية؛ لذلك لا غرابة في أن تغدو إشكالية جماليات المكان في القصة القصيرة جداً ذات مستوى شعري بطريقة أو بأخرى؛ مع بقاء القصص القصيرة جداً التي تعنى بتبئير المكان أو بطولته، هي الأغنى من غيرها في هذا الجانب؛ لأنها معنية بالمكان قبل أي شيء آخر من بين جماليات القصة وعناصرها الفنية. والمكان هنا سيبقى خطاباً لغوياً مفضياً إلى الواقع أو التخييل، وأنّ هناك

ومضة لغوية، تنتقل من النص إلى المتلقي؛ لتقول له: أنا الأكثر بروزاً من غيري في توصيف هذا المكان في هذه النصوص المقروءة تحديداً.

من هنا كان اختياري لخمسة قاصين اختياراً عشوائياً، أستقرئ من خلال خمس مجموعات قصصية أصدروها، ما تضمّه من قصص قصيرة جداً، مستبعداً القصص القصيرة، مع الحرص على ألا يكون تحديدي للقصة القصيرة جداً معيارياً أو "سكينياً"؛ لأنه لا يوجد سكين أو معيار واضح في هذا المجال؛ حيث يلتبس الأمر في بعض القصص، فلا نملك وسيلة للتفريق بين ما هو قصة أو قصة قصيرة جداً في بعض النصوص، وأستثني من ذلك القاص خالد اليوسف؛ الذي جعل قسماً خاصاً - وناصاً على ذلك - للقصة القصيرة جداً بعنوان: "المنتهى".

سيكون الأمر مضحكاً فيما لو ادعيت بأن العناوين التي اخترتها لمقاربة القصص القصيرة جداً، هي تمثيل حقيقي لمنجز المكان أو حركيته في هذه القصص، فالأمر - كما أسلفت – لا يعدو كونه اجتهاداً، يسهم في اكتشاف النص القصصي القصير جداً وتحليله أو التعليق عليه!!

هكذا جاءت عناوين مقاربتي تشتغل على غربة المكان عند حكيمة الحربي، وسيكولوجيته عند جبير المليحان، وفضاء الجسد الأنثوي عند خالد اليوسف، ومتاهة القبر عند فهد الخليوي، ومجازيته عند جارالله العميم.

******

تعد غربة المكان في القصص القصيرة جداً عند حكيمة الحربي ثيمة أو موضوعة مركزية، بحيث تغدو نمطاً أو نسقاً في كل قصة تقريباً؛ فالمكان غريب، موحش، جاف، أسود، منعزل... وفي هذا السياق يمكن أن نكتب مئة كلمة سوداوية، نصف بها هذا المكان الذي يعانق الظلم والظلام؛ فغدت بذلك مقاربتي لقصصها تشتغل على عنصرين فقط؛ أحدهما صورة المكان المشبع بالسواد، والآخر الأسباب التي تسوّغ وصف المكان بهذه الصفات

السوداوية الفاجعة.

أما جبير المليحان، فقد قدم من خلال "سيكولوجية المكان" تشكيل المكان بصفته بعداً نفسياً عميقاً، يعاني من الهجر، والوحدة، والابتذال، والاضطهاد؛ فكانت صور مكانه تتكئ على البعد التصويري التشخيصي، الذي يحيل المكان على المعاناة، وكأنه إنسان يعاني من اضطرابات نفسية عميقة.

ويمثل جسد الأنثى، في قصص خالد اليوسف القصيرة جداً، لعبة جمالية تتكئ على المفارقة، ومن ثمّ تنتج السخرية العميقة من العلاقات الاجتماعية المشوهة، التي تظهر تناقضاً عميقاً في ابتذال الجسد، عندما يتزوج رجل في الستينيات فتاة في العشرينيات، فتغدو المفارقة بين الجسدين هوة سحيقة، أو عندما ترفض الفتاة كل من يتقدمون لخطبتها انتظاراً لفارس الأحلام المثالي، فتحيل في النهاية جسدها على عنوسة بائسة في أحضان رجل أكثر بؤساً من ظل الجدار، أو أن يتحول هذا الجسد الأنثوي إلى شذوذ مرضي في علاقة جنسية مع كلب حقيقة لا مجازاً.

ويتناول فهد الخليوي، في قصصه القصيرة جداً، المكان بصفته قبراً منفتحاً على عوالم عديدة، وهذا القبر يحوي إنساناً أو حيواناً أو طيراً، في سياقي الرحمة أو العذاب؛ فيغدو العالم بنية ثنائية، ونحن نكتشف ضآلة المقبور بالنسبة إلى القبر؛ هذا القبر الذي هو لعبة مجازية تفارق بين الحياة والموت؛ الحياة عندما تكون ظلماً، أو ضعفاً، أو وهماً... والقبر عندما يغدو جحيماً أو جنة، أو وهماً أيضاً.

وأخيراً، بدا المكان لعبة مجازية محطّمة أو مكسّرة في البنية النصية عند جار الله العميم؛ لأنه اشتغل على حركية الشخصيات في أمكنة لافته في تقطيعها، وغموضها، واستلابها من خلال التهميش والإقصاء؛ والسبب في ذلك أن قصصه القصيرة جداً جاءت أقرب إلى الهذيان الشعري على طريقة قصيدة النثر الأقرب إلى الومضة.

******

إذن، عندما ننظر إلى الدلالة العميقة التي تكشف عنها القصص كلّها، في سياق تعبيرها عن المكان؛ فإننا سنجد أنّ اللغة مسكونة بالخراب والجنائزية أولاً، وأنّ الزمكانية كابوسية اغترابية ثانياً، وأنّ القصص القصيرة جداً أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن أزمة نفسية عميقة مكثفة ثالثاً، وأنّ السارد حاضر في قصصه القصيرة جداً في مستوى شعرية السيرة الفكرية السردية فيها رابعاً، وأنّ الشخصية السردية تضفي رؤياتها السوداوية أو التشاؤمية على تفاصيل المكان؛ فيبدو على هذا النحو من هيمنة النسقية أو النمطية الثابتة في جوف جماليات الحزن والموت. وأخيراً أن فهم جماليات هذه القصص وتفسيرها، هو إنجاز مقاربة أو قراءة، لا تحتمل الفشل أو العجز على أية حال، ما دامت تشتغل على بنية النص، وما تفضي إليه هذه البنية من دلالات.

الفصل الرابع

تكثيف الدلالة في القصة القصيرة جداً

"رائحة المدن"* لجار الله الحميد أنموذجاً

"في يوم ما كبرت المدينة، وتفرقت البيوت، اختار أهلها مدينتهم، بينما اخترت مدن الآخرين، وعدت فما وجدت سوى شوارع الطين"[1]

(1) جار الله الحميد: رائحة المدن، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1997، ص38.

الفصل الرابع

تكثيف الدلالة في القصة القصيرة جداً

"رائحة المدن"* لجار الله الحميد أنموذجاً

1- ظاهرة القصة القصيرة جداً

لا زالت ظاهرة "القصة القصيرة جداً" تبحث عن تقعيد تنظيري يبرر وجودها الإبداعي، بصفتها منتهى الأجناس السردية تَشَكُّلاً في المشهد الثقافي العربي، إذ يمكن الحديث في ضوئها عن إشكالية المجموعة القصصية القصيرة جداً التي تكون في حدود ثلاثين صفحة من القطع الصغير جداً...

والمسألة هنا لا تعني الحط من قيمة أية مجموعة تكون في هذا المستوى الورقي، على طريقة "الشرشحة" التي وجهها الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين والقاص عبد الحفيظ الشمري إلى مجموعة "رائحة المدن" لجار الله الحميد، إلى حد وصفها بـ"كتاب أبو ريالين"، فالمشكلة – على ما أظن – ليست في ثمن الكتاب، وإنما في مبناه ومحتواه!! بمعنى هل يستحق هذا الكتاب أو غيره ثمن الريالين أم لا يستحقهما؟! أو هل يمكن أن يكون ثمنه الحقيقي مئة ريال على الرغم من أن ثمنه الفعلي لا يتجاوز الريالين، من منظور أنه مفيد ومؤثر في المشهد الإبداعي؟

ربما نحن بحاجة في هذا الزمن إلى كتابة مئة صفحة في صفحتين، وألف في عشرين!! لأننا لم نعد نثق بالقراء في هذا الزمن...الذين قد ندفع لهم مستقبلاً؛ كي يقرؤوا ما نكتب في زمن الفضائيات...

من يقرأ رواية عبده خال "الموت يمر من هنا" وقد تجاوزت أربعمئة وخمسين صفحة؟!

لا أريد أن أعقِد مقارنة بين الرواية والمجموعة القصصية القصيرة جداً، بقدر حضور المقارنة على أساس فضول التمثيل...

ما أن تسأل أحدهم عن قراءة هذه الرواية حتى تجده يجيبك: "الرواية طويلة يا أخي"!! وما أن تسأل أيضاً عن قراء المجموعة القصصية القصيرة جداً حتى تجد الإجابة: "حرام عليك يا أخي أن تسميها مجموعة"!

أؤكد أن الرواية الطويلة قد تكون جيدة ومقبولة إذا استطاعت أن تحافظ على جمالياتها السردية الأصيلة، وفي الوقت نفسه تشدّ قارئها من بدايتها إلى نهايتها، فتقرأ على الرغم من طولها في ليلة أو ليلتين أو في أسبوع على الأكثر.. والرواية المتعبة هي التي تجبرك على قراءتها في ستة أشهر لتكتب عنها مقالة، وأحيانًا تعزف عن الكتابة عنها...

هذا الحديث لا علاقة له برواية عبده خال التي اشتريتها بعيد نشرها، وتركتها في عمان تقبع بين كتبي هناك، إذ إنني في العادة لا أقرأ في الإجازات الصيفية!! ولكنني استمتعت كثيراً بالحوار الذي أقيم مع الروائي عبده خال وبالقراءة التي قدمها الصديق د.معجب الزهراني عن الرواية بعيد صدورها في نادي الرياض، على الرغم من اعتراض الروائي على اللقاء المذكور، لأن معظم الحاضرين، إن لم يكن كلهم، لم يقرؤوا الرواية، نتيجة لعدم توافرها في المكتبات المحلية؛ ولأنه ربما ظن أن الزهراني لم يقرأ من الرواية أكثر من أربعين صفحة!!

على أية حال، لا أريد تفتيق الجروح فيما أثير عن الرواية من جهة، وعن المجموعة القصصية القصيرة جداً من جهة أخرى، فلكل من هذين العملين جمالياته الخاصة، حيث سأنشغل بعد هذه المقدمة بمقاربة المجموعة القصصية القصيرة جداً من زاوية تكثيف الدلالة، مترقباً الوقت المناسب لقراءة الرواية وربما الكتابة عنها!!

وما قدمته هنا، لا يعني إثارة أية إشكالية للمقارنة كما أشرت بين العملين، وإنما الهدف إثارة المشكلة الناتجة عن غياب الرضا لدى المتلقين عن الطول والقصر معاً!! فهل نقترح: خير الأمور أوسطها؟ ربما!!

2- التكثيف الشعري

كما هو معروف، فإن أبرز ما أخذته القصة القصيرة جداً من اللغة الشعرية ما يمكن تسميته "التكثيف الشعري" على مستويي الصورة والدلالة معاً. فالقصة القصيرة جداً تمثل النص "الومضة" الذي يتداخل فيه السردي والشعري، إلى حد يصعب معه تجنيس بنية اللغة التي تغدو مثاراً للخلاف، فهل هي قصة، أو "نثيرة"، أو "شعر منثور"، أو "نثر مشعور"؟! ومع ذلك لا غنى عن وصفها بالقصة القصيرة جداً شاء المتلقي ذلك أم أبى؛ إذ كرست القصة القصيرة جداً في الثمانينيات والتسعينيات وجودها الذي بني من خلال بعض الدراسات النقدية في هذا المجال، وكذلك نشر عدد لا بأس به من المجموعات، كما انتشرت هذه القصة في الصحف والمجلات ومواقع الإنترنت انتشاراً لافتاً للنظر!!

من عنوان المجموعة "رائحة المدن" تنشأ إشكالية الدلالة في القصة القصيرة جداً، التي تعجز عن تقديم حالة المدينة الكاملة، كما بدت إشكالية الكتابة السردية في الرواية، وهنا لا تملك القصة القصيرة جداً أن تقدم أكثر من دلالة "الرائحة"، على أساس أنها دلالة مكثفة تتكشف للمتلقي من خلال حاسة الشم في سياق نوعين من الرائحة المتشكلة في الثنائية المتضادة المغيبة نسبياً للتدرجات بين طرفيها: الرائحة "الزكية" و"الرائحة المنتنة"...

هذه الثنائية تبدو واضحة الدلالة أيضاً، من خلال النص الذي يقتبسه جار الله الحميد من مشهد الشاعر سعدي يوسف، والمتمثل في نص: "مضى زمن كانت المدن العربية فيه ثغوراً..أتى زمن المدن المصرفية".

هكذا تبدو الدلالة القائمة على التناقض واضحة في رائحتي: الثغور (الرائحة الزكية)، والصرافة (الرائحة المنتنة)، ما يشكل بناء توجه الدلالة المبدئية إلى فعل رائحة المدن المنقسمة إلى رائحتين متناقضتين، الرائحة الغائبة متمثلة في الثغور، والرائحة الحاضرة متمثلة في المصارف... وهذه الرائحة الأخيرة هي "رائحة المدن المتوقعة"، على العموم في متن القصص، ومن المتوقع أيضاً أن تغيب علاقة التواؤم بين المدن وشخصية السارد المتمثل في القاص نفسه (جار الله الحميد)، نتيجة لانشغال القصص بالعلاقة بين الأنا الساردة والآخر المتنوع في المدن.

3- تنوع دلالات الرائحة

تتكون مجموعة "رائحة المدن" من ثماني عشرة قصة، هي: الخروج ليلاً، الظل، بنت الجيران، ورق الخبيز، الشام، مانجو، اللاعب، من هو، صالح، موت، المسجد، البلبل، المبكر، السحر، الخليج، شاي، منتصف الليل..قرب الفجر، منة.

في حال فصل هذه العناوين عن متنها، فإنها لا تقدم دلالات أكثر من معانيها المباشرة الدالة على الزمن (الليل، الظل، المبكر، منتصف الليل...)، أو المكان (الشام، المسجد، الخليج...)، أو الشخصية (بنت الجيران، اللاعب، من هو، منة...)، أو الشيء (ورق الخبيز، مانجو، شاي...)، ومن ثم لا تستطيع هذه العناوين أن تقدم دلالات مكثفة مستقلة حقيقية تفضي إلى النص أو المتن، وهنا لا نستطيع قراءة القصة القصيرة جداً على وجه العموم من عنوانها... لكن الدلالة الوحيدة تنشأ من الربط بين هذه العناوين وعنوان المجموعة، وحينئذٍ يمكن القول بأن رائحة المدن تنطلق من هذه الأسماء المجردة، فتتشكل بعد قراءة المجموعة الدلالات المكثفة لهذه العناوين، حيث يمكن بلورة عناصر السرد الرئيسة: اللغة، والزمن، والمكان، والشخصية، لبناء الدلالة المكثفة لأية قصة على انفراد في الدلالة أو الرائحة الخاصة، وللقصص جميعها في الدلالة أو الرائحة العامة.

والسؤال المحوري في سياق بناء الدلالة المكثفة هو: كيف تتشكل رائحة المدن في قصص المجموعة؟

في البداية، لا بد من استنتاج الروائح الخاصة في القصص على انفراد، ليتسنى بعد ذلك بناء الدلالة العامة للمجموعة كاملة!!

***

تبدو الدلالات في القصص من خلال الروائح الآتية:

1. رائحة الخداع في التسول:

في قصة "الخروج ليلاً": يخرج الراوي من الغرفة الضيقة في منزله إلى شوارع المدينة، لعله يخلّص نفسه من الشعور بالعراء والوحدة والاغتراب... فيتسع أمامه الليل.. لكنه يجد في الشارع رجلاً نحيلاً يتكئ على سيارته على ناصية الشارع، حيث يوقف سيارة الراوي مستنجداً، أن يقرضه خمسين ريالاً، مدعياً أنه سيرهن عنده استمارته لحين إعادة المبلغ إليه، لكن هذا المتسول المخادع يركب سيارته ويهرب مبتسمًا عندما يرى "السيارة الغامقة" تخرج من منعطف قريب...

2. رائحة النسيان والريبة:

في قصة "الظل" تتحول علاقات الصداقة القوية في زمن الطفولة إلى علاقة الظل، والمصادفة، والنسيان، والابتسامات الفاترة، والريبة من اللقاءات غير المتوقعة... وذلك من خلال لقاءات سريعة غير متوقعة بين الراوي وصديقه القديم في السوق المركزي، وفي محل ألعاب الأطفال. ولا يعود يرى الجار جاره إلا خارجاً أو داخلاً من باب العمارة لعدة شهور!! لذلك تخرج بنت الجيران الطفلة دون أن يصحو أهلها من نومهم حتى الظهيرة، حيث غدا النوم في المدينة أهم صفة تعمل على تغييب العلاقة بين الجيران في العمارة!!

3. رائحة "ضعف البصر":

في قصة "ورق الخبيز" يلبس ابن المدينة نظارة طبية، في حين تجمع أمه أوراق الخبيز في "الديرة"، مما يدلل على انعدام الرؤية الواضحة في المدينة!!

4. رائحة ضياع الوقت مع التلفاز:

في قصة "الشام" تبدو الطفلة الصغيرة في صباح رمادي فريسة لليلة مضت، جلست فيها أمام التلفاز، فشاهدت المسلسل العربي، والإعلانات التجارية، والمسلسل التاريخي، والموجز، وبعض مشاهد المسلسل الرئيس الذي منعت عن إكمال مشاهدته بالقمع... وفي الصباح فقط حضّرت هذه الطفلة قبيل ذهابها إلى المدرسة قلمها وأوراقها في حقيبتها، وقرأت شروط الصلاة، ورددت كلمات الأنشودة... في هذه الصورة تتكثف دلالة التلفاز في هدر الوقت في المدينة.

5. رائحة المرض والهذيان :

في قصة "مانجو" يغرم المريض بشرب المانجو في المشفى، فيهذي عن منافع هذا العصير، ويجد الراحة من الهذاء في موعد الحقنة...

6. رائحة الشقاء في العمل

في قصة "اللاعب" يتحول ابن "الشعيب" الذي كان في هذا المكان موظفاً محترماً ومستمتعاً بالهواء النقي إلى باحث عن عمل في المدينة، ولا يجد أكثر من "بسطة" في سوق الخضار، كما يتحول صديقه المدير سابقاً في الشعيب، ولاعب الكرة إلى مجرد عامل في المدينة.

7. رائحة المحسوبية:

في قصة "من هو" يتعرض الراوي لاتهام جاره "واصل نايف" له، بأنه يزعج البيت بمعاكسات الهاتف، وحجة "واصل نايف" أن الراوي لا يذهب إلى الدوام في عمله، لذلك يتوقع بقاؤه في البيت من أجل معاكسة أهل البيت بالهاتف، من هنا تبدو هذه التهمة مشكلة كبرى قابلة للتضخم في المدينة التي تغيب عنها الثقة بين الناس، وتنتشر فيها المحسوبيات، إذ يحمل اسم الجار "واصل نايف" (وزارة الداخلية) دلالة رمزية، تجعل الراوي يفكر كثيراً في مقابلة جاره.

8. رائحة عبء الحصار:

في قصة "صالح" حكي خيالي عن البحار والهند، يرويه صالح لعائلته في المدينة التي تطبق حصارها عليهم.

9. رائحة رفض "المهن":

في قصة "موت" تسيطر المفاهيم القبلية على المدينة، فيغضب كثيرون من كون الراوي يريد أن يتعلم مهنة النجارة.

10. رائحة زكية للمسجد والسوق:

في قصة "المسجد" نجد رائحة المسجد الزكية بالبخور، ورائحة السوق الزكية أيضاً بأشيائه الشعبية في يوم الجمعة.

11. رائحة النفاق واللمعان المزيف:

في قصة "البلبل" نجد لمعان الموظف، الحليق بأقصى درجات العناية، في المؤسسة، حتى أنه يشبه "البلبل" في التغريد في كل شيء والنفاق أمام أي شخص، إلى درجة أن يكتب هذا البلبل الخدوم – على سبيل السخرية – الملحوظة نفسها التي يفكر فيها الراوي الذي طلب ورقة من البلبل ليكتب فكرته، فكتبها له البلبل.

12. رائحة الضياع في المؤسسة الحديثة.

في قصة "المبكر" يشعر الراوي بالغربة والخذلان والضياع نتيجة فشل مشواره المبكر إلى العمارة المرمرية الفارهة في المدينة، حيث لم يتمكن عندما ذهب إلى العمارة مبكراً من توقيع أوراقه الصفراء؛ ليقبض مبلغاً من المال يشتري به حاجاته، والسبب عدم حضور الموظف المسؤول عن التوقيع، فيعود الراوي بخفي حنين عاتباً على تبكيره إلى العمارة المرمرية التي وجد نفسه فيها مخذولاً، طافحاً بالخيبة، بعد أن تضاءل في المكان البالغ الرحابة.

13. رائحة الحلم الكابوسي:

في قصة "السحر" يصبح واقع المرأة وأحلامها مليئين بالكابوس الذي يمثله الرجل في حياتها، في البيت والشارع، فهو الرجل الذي "يلعب بسبحته، ويبتسم" فيثير جنونها، حتى لم تعد تعرف هل هي في الحلم أم الواقع، فالرائحة على العموم كريهة، وليس هذا الرجل في النهاية سوى زوجها الذي سحرها في بداية تعارفهما بسبحته وابتسامته، ثم تحولت هذه السبحة والابتسامة إلى كابوس كريه.

14. رائحة التفاهة:

في قصة "الخليج" يبدو السفر إلى الكويت في الطائرة تافهاً، يمتلئ بدوائر المجهول الموحشة!!

أما في قصة "شاي" فيبدو أيضاً السفر عن طريق البر هو الآخر تافهاً، لكن الشاي الطيب من وجهة نظر "كاف" يكمن في مدينة "معان" بالأردن.

15. رائحة الجنون الأرحم:

في قصة "منتصف الليل.. قرب الفجر"، يصبح الجنون علامة نصر يمارسها المجنون الذي يشعر بالراحة الكبرى، وهو يتخلص من بيته في المدينة؛ لينتمي إلى المصحة النفسية: "وجدوه على سريره يدخن، وعيناه تدوران في السقف، وقف حين رآهم، لبس غترته، ومشى أمامهم بصمت عظيم، ركب في السيارة هادئاً،لم يلتفت إلا مرة واحدة ناحية بيته الذي أغلق، وحين تحركت السيارة رفع يده راسماً علامة النصر".

16. رائحة القمع العاطفي:

في قصة "منة" تظهر المدينة التي تُحوّل العاشقين في الحارة إلى غريبين، فتحرق رسائلهما، وتحولهما إلى شخصين متباعدين في مدينتين متباعدتين، حتى الحلم بينهما يتحطم: "كان بودي فقط لو قرأت رسائلها. سلبوني رغبتي الأخيرة". وهذه الرغبة المكسورة جاءت

إثر تمزيق رسائل كثيرة كانت تكتبها إليه، حيث تضيع ذكريات العشق، التي لم يبق منها غير شوارع الطين.

4 – جماليات سردية:

ليست الروائح السابقة، التي أغلبها تقيم علاقة كابوسية بالمكان / المدينة على وجه العموم، هي الإشكالية الكلية في قصص المجموعة، فهناك إشارات أو جماليات مهمة تبرز في قصص المجموعة، منها:

- هيمنة السخرية اللاذعة على بنية القصص، إلى حد وصفها في بعض المواقع بالسخرية السوداء.
- يوجد في القصص حنين إلى حياة ما قبل المدن، حيث الأمكنة والأزمنة والشخصيات واللغة التي تميل إلى الحياة الفطرية غير المشوهة.
- لا شك في أن القصص كلها تلحّ على نظام المفارقة بين الأشياء والشخصيات بعضها عن بعض، وهذه هي اللعبة الرئيسة التي يشكل من خلالها جار الله الحميد بنية التضاد والتناقض في قصصه.
- أغلب القصص تعرض من خلال شخصية الراوي المتماثل إلى حد ما مع السارد جارالله الحميد، لتبدو هذه القصص في المحصلة تعبيراً عن الذات في واقعها وحلمها، وغالباً ما تنتمي الذات إلى العالم المكسور أو المهمش أو المخذول أو المغترب.. كما يتضح من خلال إشارات الروائح آنفة الذكر في علاقات الأنا بالآخر المتمثل في المتسول، ورفيق الطفولة، وبنت الجيران، والنظارة الطبية، والصغيرة المرهقة بمشاهدة التلفاز، والممرضة، والصديق، والجار واصل نايف، والآخرين الغاضبين من مهنة النجارة، والماضي في يوم الجمعة، وبلبل المؤسسة، والعمارة المرمرية، والسفر في الداخل، والعلاقة بالبيت والزوجة...
- ميل القصص إلى السرد العادي المألوف الذي يتحول إلى اللغة الرامزة في شفافية واضحة، يمكن تأويلها إلى حالات دلالية مكثفة عديدة، تقول – على سبيل المثال –

قصة "صالح": "يعرف كيف يغني للبنات الصغيرات، يحكي لهن عن شواطئ البحار التي لم يرينها بعد، عن المرجان وأسماك القرش التي يجدها على السّيف تحتضر. فيضربها بالعصا حتى تموت، وهو يدخن بلباقة. إذ لا يؤذي جدته وكبار العائلة بتلك الرائحة الإبليسية، يقول إنه سافر إلى (الهند). يقول إنها كبيرة ومليئة بالبشر. وأن أشجار جوز الهند تغتسل بالمطر".

فهذه القصة داكنة بالدلالات الترميزية المكثفة من خلال العلاقة بين الراوي المرتحل الذكر والمروي له المرأة الساكنة. ومن خلال العلاقة بين المكان المألوف والمكان الغريب المثير- ومن خلال العلاقة بين التصرف العادي، والتصرف غير المألوف...إلخ.

5- التركيب:

لا شك في أن مجموعة جار الله الحميد "رائحة المدن" تثير جماليات القصة القصيرة جداً، وأبرزها أن القصة القصيرة جداً لا تمثل -على أية حال- الهامشية والتسرع كما يعتقد بعض النقاد، فهي قصة فاعلة إن وجهت بطريقة صحيحة، لتُظهر لنا في النهاية صحة مقولة "خير الكلام ما قل ودل".

ومن يتأمل الإيقاعات الرامزة في القصص سيجد أن بإمكانه أن يسطّر صفحات عن تأويل النص القصير جداً، على أساس أن العبرة ليست بالحجم، وإنما بالقدرة على إيصال الدلالة أو الهدف من الكتابة في أيسر السبل اللغوية، دون اللجوء إلى السريالية المتكلفة، وهذه أبرز غايات القصة القصيرة جداً، إذ هي قصة تنهل من العادي والمألوف لترتفع به إلى مستوى الإشكالي.

وكما لحظنا، فإن شخصية الراوي "السارد" شخصية مأزومة مكسورة قد تتماثل إلى حد كبير مع جار الله الحميد نفسه. ولحظنا أيضاً أن المكان (المدينة)، على الرغم من تطوره الشكلي، يرتسم بطريقة تثير شجن الكابوسية والاغتراب. والزمن هو زمنان: زمن الحاضر (زمن السرد) الذي يمثل هو الآخر سياقاً كريهاً مليئاً بالخوف والانكسار والضياع، والزمن الماضي (زمن ذكريات الطفولة) الذي يمثل حالة الحنين والشعور بالخيبة من غيابه. واللغة

بدورها كانت مكثفة العبارات، مسكونة بالمفارقات والسخرية والدلالات الإشارية الرامزة، التي تقرب اللغة السردية من بنية اللغة الشعرية!!

عموماً، قدم جار الحميد في قصص المجموعة، التي لا تخلو من عيوب في اللغة والعبارة السردية، حالة الرفض لكثير من العلاقات القائمة في المدينة، وهي علاقات، كما اتضح، تماثل: الخداع، والريبة، والانقطاع، والضياع، والغربة، والانكسار، والهذيان، والشقاء، والمحسوبية، والحصار، والنفاق، والكابوسية، والتفاهة، والجنون، والقمع...إلخ.

إن هذه الرؤية تجاه المدينة، لا تعني السوداوية والتشاؤم الذي يجعل القاص يلبس النظارة السوداء، وإنما تنتج القصص شعوراً حميماً تجاه المشاعر الإنسانية المتفاعلة فيما بينها، من خلال: الود، والفطرية في العلاقات، والصدق، والأمانة، والحنين إلى الطفولة... وهذه الظلال الإنسانية تتجلى من خلال الحرص على العودة إلى الماضي، الذي يعني ما قبل المدينة المعقدة، أي ذكريات الناس في الريف والبادية والحارة الشعبية، قبل أن تدخل منجزات المدينة الحديثة إلى هذه الأماكن فتشوهها كثيراً.

من هنا يمكن أن نصف القصص بأنها تومئ إلى العالم الآخر البديل، حيث تتكئ الرؤية القصصية على بناء العلاقات السليمة، بمعنى أنّ نقد المدينة ليس من أجل النقد، وإنما من أجل البناء على أنقاض الهدم؛ لذلك كانت الدلالة المكثفة تتمثل في الوعي النقدي المشبع بالحفر الأفقي في السلبيات بمعول السخرية، إذ غالباً ما يكون هدف هذه السخرية متمثلاً في التعليم والتوجيه. وهذه السخرية تكاد تكون أبرز جمالية تنجز رؤية سردية مقبولة؛ لأنها تبحث عن عالم بديل، بإمكانه أن يحلّ مكان العالم المرفوض أو المشوه في المدن!!

الفصل الخامس

جماليات القصة القصيرة جداً

قصص حسن البطران أنموذجًا

الديناصور

(عندما استيقظ، كان الديناصور لا يزال هناك)[1]

القاص الجواتيمالي- المكسيكي: أوجوستو مونتيرّوسو

---

(1) أوجستو- مونتيرّوسو http://ar.wikipedia.org/wikiH

الفصل الخامس

جماليات القصة القصيرة جدًا

قصص حسن البطران أنموذجًا

(عندما استيقظ، كان الديناصور لا يزال هناك)[1]

القاص الجواتيمالي- المكسيكي: أوجوستو مونتيرّوسو

تقديم

حظي الخطاب السردي في المملكة العربية السعودية، منذ ثمانينيات القرن الماضي، بازدهار فن القصة القصيرة جدًا، في سياق تجريبي/ تحديثي (احترافي)، يثير بعض الإشكاليات الجمالية والرؤيوية في مستويات عديدة، منها: اللغة، والصورة، والرؤية، والشكل، والزمكانية، والتبئير، والتداخل الأجناسي، والتلقي، وغيرها.

كما حظيت القصة القصيرة جدًا عالميًا بمكانة خاصة؛ لأنها تتلاءم مع عصر التقنية والسرعة والاختزال، بحيث نجد أنها غدت جنسًا أدبيًا مهمًا في سياق التحولات الإبداعية خلال القرن العشرين؛ إذ إنها ظهرت في عصر التحولات والإغراءات التي الحت في الانعتاق من الاشتراطات الفنية لكتابة القصة القصيرة لنقل الأحاسيس تبعًا لاستيعاب العصر؛ إذ تمّ نقل الإيقاع البطيء للحدث إلى الإيقاع الحاد للرؤيا[2].

أنشأتْ هذه المقاربة تصورَها – مبدئيًا- على أنها ستتفاعل مع قصص قصيرة جدًا في المملكة؛ لساردين لهم تجربتهم المهمة في هذا المجال، متكئةً على بعض المفاهيم والأسس

---

(1) اوجستو- مونتيرّوسو http://ar.wikipedia.org/wikiH

(2) جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوى،دمشق، 2010، ص81.

النظرية، ومفعّلة لحوارية النص وتجلياته في إفضائه إلى جمالياته التي تثير الإعجاب أو السخط في منظور تنوع المتلقين، وتوقع ردود أفعالهم تجاه هذا الفن التجريبي/ التحديثي من جهة، والكتابة المهمَّشة/ المستسهَلة (وربما الركيكة) في آراء بعض الناظرين إليها من جهة أخرى، والانزياح التركيبي لحو الشاعرية (أو قصيدة النثر) من جهة ثالثة، والنظر إلى أنّ إشكالية التجريب والتحديث وجدت مجالها في الهامشي أو المهمّش في الإبداع والثقافة من جهة رابعة..إلخ.!!

ومن خلال متابعتي لما نشر في مجال القصة القصيرة جدًا في العقدين الماضيين في المملكة العربية السعودية، أستطيع أن أؤكد أنّ هذه الكتابة تعدّ في المرتبة الثانية بعد الرواية، إثر تهميش دوري القصة القصيرة وقصيدة النثر في الفنون الأدبية. لكنها لم تحظ بدراسات نقدية ذات شأن؛ ربما لجهل كثير من النقاد والدارسين بجمالياتها ورؤاها!!

وفي أثناء القراءة والاشتغال على هذا الموضوع، وتجميع عدد كبير من مدونة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، اتضح لي أن هذا التناول فيه صعوبة أو هو مستحيل؛ عندما يتعلق الأمر بدراسة المشهد كله، لأنّ آلية المقاربة حينئذ سيكون فيها انتقائية وعشوائية،[1]، وهما قد تفقدان الدراسة خصوصيتها، ومن ثمّ كان لا بدّ من اختيار قاص واحد، لديه تجربة عمرها أكثر من عشر سنوات في هذا المجال، وقد نشر عددًا من المجموعات القصصية؛ فكان هذا القاص هو حسن علي البطران، ومجموعاته القصصية هي: نزف من تحت الرمال (2009)، وبعد منتصف الليل (2011)، وماء البحر لا يخلو من ملح (2011). وهي تضم أكثر من مئتين وستين قصة قصيرة جدًا[2]. وبكل تأكيد، هناك قاصون كثيرون يستحقون أن تكتب دراسات مستقلة عن قصصهم القصيرة جدًا منفردين في ذلك،

---

(1) سبق أن كتبت مقاربتين نقديتين عن أكثر من خمسين قاصًا سعوديًا في كل دراسة، اختار لهم الأستاذ القاص خالد اليوسف عددًا من القصص القصيرة جدًا، ونشرها في المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة، ونشرتا (المقاربتان) مع النصوص القصصية، ينظر: حسين المناصرة: جماليات المغامرة قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جدًا، المجلة الثقافية،العدد175، الإثنين 15 / 10/ 1427هـ الموافق 6 / 11 / 2006. وحسين المناصرة: القصة القصيرة جدًا رؤى وإشكاليات، المجلة الثقافية، العدد375، الخميس، 10 / 7 / 1433هـ، الموافق 31 / 5 / 2012.

(2) هناك كتاب لجميل حمداوي عن القصة القصيرة عند حسن البطران، وهو بعنوان: خصائص القصة القصيرة جدًا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران (دراسات نقدية)، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة،2009.

بل لا أبالغ إذا قلت: إن عددهم قد يصل إلى أكثر من مئة قاص كتبوا القصة القصيرة جدًا[1]، معظمهم كتبها بحرفية وتمرس.

كذلك، تهدف هذه المقاربة إلى الإجابة عن السؤال الذي يُطرح دومًا في سياق هذه الإشكالية السردية، وهو: هل القصة القصيرة جدًا تعدُّ خطابًا تجريبيًا تحديثيًا متقدمًا ومتجاوزًا جمالياً للقصة القصيرة؟ أم هي حالة نكوص وانتكاس وتراجع... أفسدت مسيرة القصة القصيرة، التي حظيت بحراك جمالي إبداعي، لا يقل أهمية عن الرواية، والشعر، والدراما، والتشكيل...؟!

لا ننكر أن هناك نقادًا رفضوا القصة القصيرة جدًا استنادًا إلى أن كتابها يركضون وراء الموضة / "التقليعة" أو البدعة الأدبية، وأنهم يستسهلون كتابتها، وأن محاولات كسرها للقواعد القصصية الثابتة مازالت مبعثرة ومجتزأة، وأنها لا تمتلك ثراء معرفيًا بسبب لحظيتها، وأنها ليست جنسًا أدبيًا مستقلًا بذاته... [2]. في حين قبلها نقاد آخرون بمسوغات ولادتها الطبيعية الصحية وبكينونتها المستقلة،وأنها ذات ثقل نوعي إبداعي وحضور فاعل، وأنها نتيجة تحول جمالي بحسب متطلبات العصر وحاجاته الملحة[3].

بدءًا، لا بدّ من الإقرار بأنّ القصة القصيرة جدًا جنس أدبي يحمل خصوصية جمالية عالية، ورؤية عميقة... ولا يمكن أن يكون مهمشًا أو مبتذلاً أو كتابة مباشرة وتقريرية في مستوى درجة الصفر في الكتابة على حد تعبير رولان بارت[4]. يتضح هذا الأمر من التعريف الإشكالي الذي يصوغ من خلاله جميل حمداوي بنية هذه القصة في قوله: "القصة

---

(1) ينظر خالد أحمد اليوسف: أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير)، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، الرياض، ط1، 2009. وأصوات قصصية:مختارات من القصة القصيرة السعودية، وزارةالثقافة والإعلام السعودية، الرياض، 2012.

(2) جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، ص ص 69-70.

(3) نفسه، ص ص 71-72.

(4) يقصد بدرجة الصفر في الكتابة أن تكون الكتابة محايدة بلا جماليات؛ أي تُقتل فيها الأدبية/ الجمالية أو تغيب؛ وهي: "تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما إلا جثتها"، يقول أيضًا: "إن الكتابة...كانت في البداية موضوعًا للتأمل، ثم موضوعاً للفعل، وأخيرًا موضوعًا للقتل، وبغت اليوم تحولها النهائي وهو الغياب. الغياب داخل هذه الكتابة المحايدة التي ندعوها هنا (الكتابة في درجة الصفر)، ينظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب –سوريا، ط1، 2002، ص 10.

القصيرة جدًا جنس أدبي حديث، يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي".

آمل أن تقدم هذه المقاربة أسئلتها وإجاباتها الجمالية، وأن تسهم في تقديم رؤية جمالية مقبولة عن مدونة مهمة في مشهد"التجديد في الأنواع الأدبية بالمملكة العربية السعودية"[1].

التحديث: مَداخل جمالية

ثمة حقل معرفي جمالي، يمكننا من خلاله مقاربة بنية القصة القصيرة جدًا التحديثية، لعل من أهم عناصره أو شجيراته أو إشكالياته(سواء أكانت أركانًا أم تقنيات أم خصائص)، تتلخص في الآتي بصفته وعيًا ثقافيًا جماليًا بهذا الجنس الأدبي[2]:

1. القصصية أو الحكائية أو السردية... حضورًا أو غيابًا، من خلال حبكة الإيجاز، والتركيز، والتنكير، والتنكيت، والتلغيز، والاقتضاب، والتكثيف، والإضمار، والحذف، والإخفاء، وغيرها.
2. التكثيف أو الإيجاز، أو اجتناب الشرح والتوسع، أو النص القصير جدًا، لكنه ليس نكتة. ويتحقق هذا التكثيف في اللغة، والحدث، والوصف، والشخصيات، والصورة الومضة، وغيرها.

---

(1) جميل حمداوي:القصة القصيرة جدًا جنس أدبي جديد:
http://jamilhamdaoui.blogspot.com/2012_08_01_archive.html

(2) ينظر جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية. http://www.doroob.com/?p=864، وأحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا، دار الأوائل، دمشق، 2000، وجاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، ويوسف حطيني: نظرية القصة القصيرة جدا
http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=55949.

3. المفارقة وما تفضي إليه من السخرية، وطرافة اللقطة، والإدهاش أو الدهشة، والقراءة والتقبل، والاشتباك، والمفاجاة، إلخ.
4. الرمزية، والإيماء، والإيحاء، والتلميح، والإبهام، وانزياح المعنى، والغموض، إلخ.
5. الأسلوب أو تركيب الجمل أو فعلية الجملة أو البنية التركيبية في جمل بسيطة، فعلية، تراكبية، تتابعية، تسريعية، تناغمية داخلية...، والثنائية الضدية، والمرجعية التناصية أو التناص.
6. الوحدة في الموضوع، والحبكة أو العقدة، والرؤية والرؤيا.
7. الجرأة وما ينتج عنها من صدمة، ومكاشفة، وكسر، وفضح.
8. أنسنة التشخيص، والتجسيد، والتجريد...
9. حركية العنوان إلى الخاتمة:العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها، والعلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية، والخاتمة المتوهجة، الواخزة، المحيرة، أو تنوع النهاية، أو المعمارية المتشكلة في البداية، والمتن، والقفلة، والتركيب الحدثي...
10. البنية، والمساحة النصية أو الطبوغرافية (القصر، الترقيم، التنوع الفضائي، التقطيع...).

إذا تمكنا من الإلمام ببعض هذه التنظيرات في إشكالية القصة القصيرة جدًا مصطلحًا ومفهومًا وتجنيسًا[1]، وبعض الأمثلة والتطبيقات الدالة عليها،فإننا حينئذ ندرك أن الغائب عن هذه المقاربة أكثر مما يحضر فيها في مستويي الرؤى والجماليات.

ومما يجدر ذكره، أن العناصر السابقة ليست سوى مبادئ نقدية محدودة، يمكن أن تُقَطَّع بطريقة أو بأخرى؛ ليكون الحديث عنها مجديًا؛ وإلا فإن الأصل أن تكون الكتابة إشكالية متماسكة ومتداخلة؛ لتُدرس من خلال قصة واحدة أو عدة قصص، وتكون الدراسة حينئذ قادرة على أن تقدم أو تستوعب الإشكاليات الجمالية والرؤيوية كلها في النص أو الإبداع.

(1) ينظر عن 'القصة القصيرة جدًا: رحلة المصطلح والمفهوم والتجنيس': أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا: مقاربة بكر، ص ص 20-32.

(1)

الحكائية

تعد البنية القصصية أو الحكائية أو السردية... سواء أكانت حاضرة أم غائبة شرط القصة القصيرة جدًا الأول، أو أهم العناصر التي تفضي بهذه القصة إلى أن تصنف أو توصف بهذا الوصف. فالحكاية هي التي تجعل هذه القصة بنية قصصية في الدرجة الأولى، مع ما ينتاب هذه البنية من التركيز، والتنكير، والتنكيت، والتلغيز، والاقتضاب، والتكثيف، والإضمار، والحذف، والغياب[1]، إلى غير ذلك من توصيفات أو معايير أو جماليات معنية بهذه القصة.

ومن الممكن ألا تكون هناك حكاية ظاهرة أو حتى عميقة، لكن بمجرد أن تكون هناك قرينة تفضي إلى التصريح بأنّ الكلام المكتوب هو قصة قصيرة جدًا؛ فحينئذ لا بدّ من أن تحضر الحكاية بكل الطرق الممكنة في المستوى التحديثي، بما فيها الطريقة التأويلية التي تقع على عاتق المتلقي في صناعة حكاية ما لهذه القصة المسماة بهذا الاسم، استنادًا إلى ثقافتين ذاتية ومعرفية، تجتمعان معًا في وعي القارئ أو المتلقي.

إن الحكي هو الأساس في تشكيل البنية السردية أو البنية التسريدية (في ما هو غير سردي في الأصل)؛ "وإذا افتقدت القصة القصيرة جدًا مقوماتها الحكائية، فإنها تتحول إلى خاطرة أو مذكرة انطباعية أو نثيرة شعرية..."[2]!! أو أنّ "غياب الحكاية يُفقِد القصة القصيرة جدًا أهم عناصرها، ويحولها إلى خاطرة في أحسن الأحوال"[3]. وفي هذه الحالة تفتقد هذه القصة خصوصيتها السردية التي تفضي بها إلى الانزياح عن أركانها وجمالياتها.

---

(1) معظم هذه المصطلحات استخدمها جميل حمداوي في دراسته: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية، ينظر: http://www.doroob.com/?p=8640.

(2) المرجع نفسه.

(3) يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، دار الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص28.

أين تكمن الحكاية في قصة قصيرة جدًا، لا يفضي ظاهرها إلى حكي على طريقة قصة "طأطأة حوار"؟! هذا نصها: "بعد حوار طويل قالت له: طيب... نمزح لكن بسلام...(مش) بطعنات خنجر يا إرهابي... أنا مدنيّة فقط...وتعاقبني كأنني من رجال الدولة..!! صمت وطأطأ رأسه.."[1].

تبدو الحكاية مختزنة في عنوان مجموعة (بعد منتصف الليل)، والحوار الطويل بين امرأة ورجل، والمزاح، والإرهاب، والمدنية، ورجال الدولة، والنتيجة الصامتة وطأطأة الرأس... هذه فضاءات حكائية أو سردية متخيلة في إيقاعات القصة من جهة، وفي ذهنية التلقي وتجاربه المعرفية من جهة أخرى... أي أنّ السارد هنا يتسلح بثقافة مرجعية خبرية شائعة ومتداولة، ومن ثمّ تكتنز المفردات والعبارات المكثفة بعوالم عديدة، لا بدّ أنها ستحضر عندما يُفعّل سياق الحكي داخل ما هو خارج عن هذا السياق أو ما يحال على مرجعيات مكتنزة بحوادث وأخبار جمّة أو عظيمة كالإرهاب والأفراد والدول!! وبذلك تتوافر الحبكة السردية والنزعة القصصية، وذلك بمكوناتها الخمس: الاستهلال السردي، والعقدة الدرامية، والصراع، والحل، والنهاية"[2].

ولا نبالغ إذا قلنا: إن عناصر القصة ومعاييرها التقليدية متوافرة في هذا النص: الحدث، والشخصية، والزمكانية، والحبكة، وأساليب العرض، وغيرها!! ولكن يكمن السؤال في الكيفية التي تنتج من خلالها هذه العناصر؟! وهي كيفية تتكئ على الدراسة النوعية (الكيفية) لا الكمية من جهة، وتحويل الخطاب النقدي من خطاب تقليدي إلى خطاب تجريبي تحديثي، يدرك التحول في البنية السردية، بصفتها بنية جديدة متجددة، والغائب فيها أكثر من الحاضر، ودور المتلقي في إعادة إنتاجها هو أهم من دور السارد من جهة أخرى.

---

(1) حسن علي البطران: بعد منتصف الليل، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2012، 94.

(2) جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية، http://www.doroob.com/?p=8640.

ليس لدينا أي شك في كون قصة "قناعة"[1] بما تحمله من موروث ماثل في الحكمة الدارجة (القناعة كنز لا يفنى)، تشكل مرجعية مركزية لهذه القصة القصيرة جدًا التي تدمج بين جمالية المرأة وقبح الرجل في مستوى المقارنة بينهما شكليًا: "**تقف أمام المرآة تتأمل جمالها..تلتفت خلفها، ترى شكله المناقض تمامًا لشكلها. تكسر المرآة وتبتسم له..!**".

فالعلاقة بين الجمال والقبح علاقة ليست تضادية بقدر كونها تكاملية في بعض الأحيان، من خلال تجاوز الظاهر إلى الباطن أو التأويلي...

لعلّ تتبع البنية الحكائية في أكثر من مئتين وستين قصة قصيرة جدًا، يكشف عن كون هذه القصص كلها تلتزم بهذه البنية الحكائية، التي لا مجال لوصف هذه القصص بأوصاف سردية بدون توافر هذه الحكائية غير التقليدية أو ذات النزعة التجريبية التحديثية -على أية حال...ولا بدَّ أن هذه الحكائية ستكون موجودة في كل النصوص القصصية التي توجد في مجموعة قصصية كتب عليها "قصص قصيرة جدًا". هذا ما وجدته في قصص القاص حسن البطران كلها تقريبًا، في مجموعاته الثلاث موضوع هذه المقاربة؛ حيث لا يمكن القول: إنّ هناك قصة ما لا تتوافر فيها حكاية ما.

---

(1) حسن علي البطران:ماء البحر لا يخلو من ملح، نادي الطائف الأدبي، الطائف، 2012، ص36.

(2)
التكثيف

يعدّ التكثيف أو الإيجاز أو اجتناب الشرح والتوسع أو الغياب... أهم سمات القصة القصير جدًا، بعد أن غزا هذا التكثيف الأجناس الأدبية المعاصرة كلها شعرًا ونثرًا؛ لأنه سمة من سمات الكتابة الحداثية أو الجديدة في القرن العشرين. ويكون هذا التكثيف بصفته تقنية حداثية في اللغة، والحدث، والوصف، والشخصيات، والصورة... فتغدو القصة ومضة؛ لكنها ليست نكتة أو مثلًا أو حكمة!!

إنّ شعرية القصة القصيرة جدًا تكمن في تكثيفها أو كثافتها اللغوية، وبغير هذه الخاصية يستحيل أن تُعرَّف وتُقَنن[1]، وهذا ما تسبب في عدم وجود تعريف مانع شامل لها، باستثناء القول أنها تتراوح بين عدة كلمات وبضعة أسطر[2]، وبالإمكان التجاوز في تعريفها إلى أن تغدو نصف صفحة صغيرة أو ثلاثة أرباعها،استنادًا إلى التكثيف الذي هو "وسيلة لإذابة العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف"[3]؛ وبذلك فإن صفة القصر أهم عناصرها الجمالية النوعية (القصيرة جدًا)، كما أنها لا تحقق سرديتها إلا من خلال حكائيتها (القصة)!!

---

(1) طلب الكاتب الأمريكي ستيف موس في أواخر عام 1987 من المهتمين بكتابة القصة القصيرة جداً، أن يكتبوا قصصًا لا تتجاوز خمساً وخمسين كلمة. ثم نشر، في عام 1995، كتاباً ضمّ ما يزيد على مئة وخمسين قصّة قصيرة جدًا، مكتوبة بحسب المواصفات التي اشترطها (لا تزيد على 55كلمة)، ينظر:

http://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Moss.

(2) يقول القاص والناقد طلعت سقيرق: أميل هنا إلى قول القاص حسين المناصرة معرفاً: "يمكن تعريف القصة القصيرة جداً على أساس أنها بضعة أسطر تشكل نصاً سردياً مكثفاً".. وميلي إلى هذا التعريف، نابع من كونه الأشمل والأكثر اختصاراً.. وأرى من جهتي، أن: "القصة القصيرة جداً، هي القصة التي تقدم الحدث والحبكة والشخصيات في سطور قليلة". ينظر: طلعت سقيرق: القصة القصيرة جدًا.. مقدمة وإشارات:

http://www.wata.cc/forums/showthread.php?17073.

(3) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة بكر، ص39.

في أي سياق يتحقق التكثيف؟ في الصورة، والشاعرية، والحذف، والاختزال، والتبئير، والفراغات، والمجازات، والغياب، والاحتمالات... إلى أن تغدو هذه القصة نقشًا (إبيجراما)[1]، أو كتابة نانوية[2] في سياق الأجناس الأدبية...حيث تتشابه مع قصيدة النثر، أو قصيدة التوقيعة[3]، أو الخاطرة القصيرة جدًا.

لا شكّ في أن الانزياح إلى الترهل والمجانية اللغوية في كتابة القصة القصيرة جدًا يعدّ عملًا خطرًا؛ لأنه يكشف عن خلل كبير في كتابة هذه القصة، كما أن المبالغة في التكثيف والاختزال الشديد في بنية هذه القصة يعرّضها للتهميش والانزياح نحو قصيدة النثر أو النكتة أو الومضة النثرية، ولا يبقى في شأنها القصصي سوى أنها تحمل هذا الاسم؛ الذي لا يكون له نصيب واضح في بنيتها السردية الغائبة، وقصرها المبتذل، واستسهال كتابتها على غير وعي من كاتبها.

قد يلجأ القاص إلى الأسلوبين معًا: الترهل، والتكثيف الشديد، وهنا لا توجد معايير واضحة ودقيقة في تقويم هذه الكتابة عندما تكون جيدة أو سيئة في اختزالها أو ترهلها، وهذه إحدى مشكلات النقد أو التلقي الانطباعي.

لقد أدرك القاص الجديد في مجال كتابة القصة القصيرة جدًا المسؤولية الملقاة على عاتقه في كونه ينهل من السرد كما ينهل من الشعر؛ لهذا لا يزعجه أن توصف قصصه

---

(1) الإبيجراما: كلمة Epigram مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما: epos وgraphein ، ومعناها: الكتابة على شيء. وفي البداية كانت تعني النقش على الحجر في المقابر، إحياء لذكرى المتوفى، أو تحت تمثال لأحد الشخوص. والإبيجراما في النقد الأدبي المقصود بها -بصفة عامة- القصيدة القصيرة جدًا (أو القصة القصيرة جدًا) التي تتميز بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحًا أو هجاءً أو حكمةً.وقد عرفها الشاعر الإنجليزي كوليردج بقوله: "جسده الإيجاز، والمفارقة روحه" ينظر:
ttp://www.rewayatnet.net/forum/showthread.php?t=36348

(2) النانوية: نسبة إلى النانو، وهو علم يهتم بالجزيئات الصغيرة جدًا (أقل من سماكة الشعره) في العلوم.. والطب، والهندسه، والكيمياء... ينظر: تقانة – الصغائر http://ar.wikipedia.org/wiki.

(3) التوقيعة: يعرف عز الدين المناصرة (التوقيعة) بأنها: "قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة". وكأنه هنا يعرف القصة القصيرة جدًا. نص المناصرة مأخوذ من: حفناوي بعلي: شعريّة التوقيعة؛ مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 413، 2005، ص13.

بالشاعرية ما دامت تحافظ على سرديتها، كما لا يضير الشاعر في مجال قصيدة النثر أن يكون ساردًا ما دامت شاعريته حاضرة. وفي الحقيقة أيضًا، أنه لم يعد لدى القارئ أو المتلقي أي مقدرة فعلية – في ظل هذا التطور التجنيسي المتداخل – أن يميز بين القصة القصيرة جدًا وقصيدة النثر أو الكتابة الخواطرية القصيرة جدًا. وأحيانًا يكون البحث في هذا المجال عبثيًا؛ لأن معايير التلقي في وصف الكاتب لنصه على أنه قصة قصيرة جدًا أو قصيدة نثرية، أو خاطرة قصيرة جدًا أو تغريدة على طريقة تغريدات "تويتر"، هو الحكم الفصل في هذه المسألة.

عندما نتأمل قصة "رجولة..!"[1] نستطيع أن نؤكد أن هناك إمكانية لحذف كلمات وعبارات منها: ومن ذلك: "**تتأمل نقوش حنائها التي (يطفو) (الصحيح تطفو) فوق أديم يديها**" فلا توجد حاجة إلى عبارة "التي يطفو فوق أديم يديها". وبإمكاننا أن نحذف من عبارة: "**هالات مضيئة تعلو سماء سمرتها، ونهر دموع عينيها يجري ويروي عطش بستانها؛ ويزيد لمعان زجاجات براءة فرحتها**" كلمات أخر عديدة بدون فائدة، ودون أن يتأثر المعنى؛ بل يزداد قوة وإيحاء، وهي الكلمات: سماء، دموع، يجري وزجاجات. وبذلك يمكن أن نحذف ثلث المادة اللغوية في هذه القصة دون أن تتأثر البنية القصصية القصيرة جدًا، بل ستغدو سرديتها أو حكائيتها من خلال التكثيف أفضل بكثير مما هي عليه.

وفي المقابل، نجد قصة قصيرة جدًا أخرى، ربما بالغ السارد في كثافتها اللغوية وهي بعنوان "الغسيل.."[2]، هذا نصها: "**وقف فجأة وسط الزحام ورفع حذاءه، الجميع صفق له بحرارة..!**" صحيح أن القصة مسكونة بالمفارقة –سنأتي إليها لاحقًا– لكننا نشعر أنها قصة لم تكتمل لغويًا؛ لتكتمل معنى ورؤية. مثل قصص قصيرة أخرى فُعِّلت في سياق التكثيف مثل قصة "لعبة القط"[3]، ذات الدلالات العميقة في المفاهيم الاجتماعية – الجنسية نتيجة تأخر الزواج، واستغلال الخدم، وممارسة العلاقات المحرمة): "**كعادتها..وقفت على شاطئ البحر**

---

(1) حسن علي البطران: نزف من تحت الرمال،نادي القصيم الأدبي، القصيم، 2009. ص 39.

(2) نزف من تحت الرمال، ص 59.

(3) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 62.

تنتظر قاربها..تأخر القارب.صبغت الحمرة أطراف السماء.. اتصلت بسائقها..أزاحت عن ساقها قطعة القماش! تفاعل السائق..اقتربت منه.. لعبت معه لعبة القط والفأر..".

بهذا التوصيف يغدو التكثيف عنصرًا أو ركنًا من أركان بناء القصة القصيرة جدًا، حيث لا تكون هذه القصة قصةً بغير هذا المعنى أو هذه الدلالة الجمالية في مستويي التلقي والإبداع.

(3)

المفارقة

إن المفارقة وما تفضي إليه من السخرية، وطرافة اللقطة، والمفاجأة، والإدهاش، وكسر أفق التوقع، وغيرها، تعد من أهم الأسس التي يتكئ عليها بناء القصة القصيرة جدًا في المستوى التحديثي؛ لأن هذه القصة معنية بإيجاد الصدمة في الدلالات والرؤى؛ بحيث يشعر المتلقي بأنه يكتشف الكتابة غير المتوقعة، بدءًا من العنوان، وانتهاءً بالخاتمة.

تنتج المفارقة معنى آخر مغايرًا للظاهر أو مفارقًا للمعنى الذي بدأت به القصة أو يظهر منها في المستوى الشكلي الظاهري؛ كأن تتحول السعادة إلى موت، والغناء إلى بكاء، والجوع إلى شبع.. أي أن "يعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة"[1]، ومن ثمّ فإنها "شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر"[2].

ولعل السخرية (أو الفكاهة السوداء) هي أهم منتج من منتجات المفارقة في القصة القصيرة جدًا؛ لأن إشكالية الكتابة في هذا السياق تبحث عن الطرافة والصدمة والإدهاش، وهذا لا يكون إلا من خلال المفارقة، التي تنتج قيمة عليا للسخرية في هذه الكتابة، التي تميل في العادة إلى العادي والمألوف في مستوى الظاهر، وهذا العادي والمألوف يفضي بدوره إلى معنى أخر أكثر عمقًا وانزياحًا أو انحرافًا نحو السخرية بصفتها المعيار الأكثر تجليًا من غيره في هذه الكتابة في هذا السياق تحديدًا.

هناك قصص كثيرة في مجموعات حسن البطران الثلاث تختزن المفارقة وما ينتج عنها من سخرية أسلوبًا في الكتابة، سواء أكانت المفارقة جزئية أم كلية، حيث نرى المثالي – على سبيل المثال- غير مثالي في قصة "المثالي"، الذي يُمنح وسامًا لأنه موظف لا يعمل، ولا علاقة

---

(1) إبراهيم خليل: شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، وزارة الثقافة، الأردن، 2010، ص146.

(2) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، م2، 1982، ص143.

له بالمثالية الإيجابية، كما يظهر في متن هذه القصة: "يجلس طويلاً خلف مكتبه، أكوام المعاملات أمامه يعلوها الغبار. في نهاية العام يمنح وسام الموظف المثالي..!"[1]

ونجد في قصة بعنوان "سنابل"[2] تناقضًا كبيراً بين السنابل والقلب الأخضر من جهة، وحفر القبور من جهة أخرى، حيث تتضح السخرية في المفارقة بين الحياة والخير لدى الفرد والموت والكره لدى الجماعة: "أتيت إليكم.. وقلبي فيه مساحة خضراء. هكذا خاطبهم.. نظروا إليه.. وأمروا صبيانهم بحفر القبور..". وكذلك يغدو الموت في الحلم مرادفًا للمرأة رمزًا في سياق فرح وابتهاج في قصة "نضوج.."[3]: "فزعت من نومها خائفة، وصرخت: أمي..أمي، سأموت، سأموت.!! أمها على عكسها تمامًا، فرحت وابتهجت.. ابنتي لقد أصبحت امرأة". وهنا تبدو السخرية عالية في التعبير عن العلاقة بين الموت والمرأة في سياق الوعي بالموروث الثقافي الذي يرى مسيرة المرأة –عمومًا–محكومة بالموت في مُكوّن المجتمع الذكوري!!

هناك مجال واسع للتعرف إلى المفارقة في أية قصة من قصص المجموعات القصصية الثلاث؛ فالمفارقة هي الجمالية المكملة للتكثيف في هذه القصة، حيث يتعلق التكثيف بالمبنى قبل المعنى، وتتعلق المفارقة بالمعنى قبل المبنى، وغالبًا ما تُعرّف القصة القصيرة جدًا على أنها تكثيف ومفارقة معًا.

---

(1) بعد منتصف الليل، ص27.

(2) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص69.

(3) نزف من تحت الرمال، ص119.

(4)

الرمزية

الرمزية، والإيماء، والإيحاء، والتلميح، والإبهام، وانزياح المعنى، والغموض، والشفافية، والسهل الممتنع، وغيرها، تعد من السمات المهمة في كتابة القصة القصيرة جدًا، التي تعتمد على ذكاء المتلقي في بناء التأويلات المناسبة لكثافتها ومفارقتها، وفي الإحالة على عالم أكثر تعقيدًا مما هو متاح في نص قصير جداً، بحيث يغدو هذا العالم -أحيانًا- شبيهًا بالشيفرة التي تحمل رؤى عميقة، وهي رؤى تحتاج إلى تفكيك من خلال البنية الرمزية وما يدور فيها، بالنظر إلى أن النص الأدبي – عمومًا- ليس نصًا واضحًا أو تقريريًا أو مكشوفًا في أحواله كلها... وإن بدا واضحًا مباشرًا في النصوص الجيدة، فلابدّ من عدم الوقوع ضحية لهذا الوضوح الخادع بكل تأكيد؟! فكيف والأمر يتعلق بالقصة القصيرة جدًا الموغلة في الترميز والمجاز والإيحاء والحذف.

لا يطلب من كل قصة قصيرة جدًا أن تكون رمزية، بل هناك نصوص ينبغي أن تكون رامزة وملغزة ومقنعة، عندما يتعلق الأمر بعدم المكاشفة في مستويات الكتابة "التابوية"، أي عندما يتعلق الأمر بالثلاثي المسكوت عنه: السياسة والدين والجنس!! ولكن القصة القصيرة جدًا ينبغي أن تكون ذات بنية ترميزية إيحائية.

فالشيطان – على سبيل المثال- رمز للشر المطلق، ومن ثمّ فليس هو نفسه الموجود في قصة "شيطان..!"[1]، لكنه الرمز لشخصية بشرية شريرة، تسعى إلى إسقاط الآخر في دائرة الشر، وفي النهاية ينتصر الخير على الشر: "استدرجه وهبط به إلى نقطة وحل سحيقة. تمثلت **خباثة أخلاقه.. لكن متانة أخلاق قرينه انتشلته منه، وأخذ يتخطى ويسمو سلمة سلمة نحو سماء المعالي..وظل يطارده إلى أن استقر شيطانه خلف القضبان..**"؛ فالشيطان هنا يمكن أن يكون مُهرِّب مخدرات أو مدمنًا أو شخصًا فاسدًا بلا أخلاق. والمهم في هذه القصة أن الفكرة

---

(1) نزف من تحت الرمال، ص79.

الأساسية أو الواقعية غابت، وحلّ مكانها الرمز والغموض والإيحاء، الأمر الـذي بإمكانـه أن يحيل هذه القصة على عدد كبير من العلاقـات بـين الخـير والـشر والمنقـذ والعقـاب والنهايـة السعيدة في مجالات عديدة، بإمكان هذه القصة أن تنطبق عليها!!

وفي قصة " رائحة اللون"[1]، يغدو اللون رمزًا للعلاقة بين الموت والحياة، حيث الريـاح الصفراء (رمز للموت – الصحراء) واللون الأزرق (رمز للحياة – السماء – المطر) !! تقـول القصة: "هبت على قريته رياح صفراء..سارع في طلاء جدران منزله باللون الأزرق..!"، وهذا يعني أن الإنسان بإمكانه أن يجعل حياتـه وبيئتـه في جماليـة خاصـة حتـى مـع وجـود الخـراب والموت حوله.

تبدو القصص القصيرة جدًا – من بين السرديات عمومًا- فيها كثافـة تركيبـة طبقيـة عالية، أو مركبة من طبقات، فيها الجانب العادي المباشر الذي يمكن فهمـه في مـستوى الفهـم العادي، وهناك المـستوى الآخـر الأعمـق المفـضي إلى دلالات أخـرى جديـدة، بـل ربمـا إلى مستويات عديدة في التأويل، فمثلاً لـو قرأنـا قـصة "قنـاع الخـوف"[2]، وهـي اختيـار عـشوائي (اخترتها عشوائيًا)؛ لوجدنا أنها تتحدث عن الطيور والثعابين، وكأنها تعبير عن عـالم أو أمـم أخرى، ولكن عندما ندخل إلى بنيتها العميقـة نجـد هـذه الطيـور والثعـابين رمـوزًا لعـالم مـن البشر، هذا العالم الذي يوجد فيه الجمال بجانب القبح – كما هو حال الطبيعة!!

القصة: "غردت الطيور والبلابل بتفوقها، وصمتت البوم، واختفت وراء أقنعتها رغم وجودها في قمة الهرم.! تتراقص الثعابين نشوة بالموسـيقى والطـرب، ويتلاشـى فحيحهـا وتختفي في زوايا مظلمة حينما ترفع السارية وترفرف الرايات..!".

فالرمزية هنا تكمن في غناء الطيور، وصمت البوم، ورقص الثعابين...ولعلّ الدلالـة العميقة تكمن في الحط من شأن مستويي البوم والثعـابين البـشرية لـمصلحة مـستوى البلابـل البشرية المتفوقة المبدعة...فالنجاح -إذن- هـو الـذي يجعـل القافلـة تـسير بتفوقهـا وإبـداعها وتفاؤلها؛ ليختفي الشؤم (البوم) والفحيح (الأفاعي) في الظلام والخراب.

---

(1) نزف من تحت الرمال، ص135.

(2) بعد منتصف الليل، ص114.

(5)

البنية اللغوية التركيبية

ما ميزات البنية اللغوية التركيبية للقصة القصيرة جدًا؟

للإجابة عن هذا السؤال سنتناول في البنية اللغوية التركيبية: الأسلوب أو تركيب الجمل (فعلية الجملة،الجملة البسيطة، التراكبية، والتتابع، والتسريع، والتناغم الداخلي...)، والثنائية الضدية. والمرجعية التناصية أو التناص.

إذا كان التفاهم بين النقاد والدارسين - والمبدعين أيضًا- يتفق على أن إشكالية القصة القصيرة جدًا في مستويي المصطلح والمفهوم قد حُلّت نسبيًا؛ لكنها في مستوى التجنيس ما زالت تعاني – إن جاز هذا التعبير- من إحالتها على أجناس أدبية أخرى كالقصيدة النثرية، والخاطرة، والنثيرة، والنص المفتوح، والتوقيعة الشعرية، والنقش، والنكتة، والخبر، والحكمة، والمثل، إلخ – كما أسلفنا.

سنتحدث في هذا السياق عن ثلاثة عناصر رئيسة تميز القصة القصيرة جدًا في المستوى اللغوي، وهي: تراكبية الجمل الفعلية وتسارعها، وتفعيلها للثنائيات الضدّية، ومرجعياتها التناصية.

تتكئ هذه القصة كثيرًا في بنائها على الجملة الفعلية؛ لما يمتاز به الفعل من حدث وزمكانية، وقدرة على التسريع السردي لإنهاء القصة في أصغر حجم لغوي ممكن، وبذلك أصبح استخدام الفعل في الجملة الفعلية أو في الجملة الاسمية المدعومة بجملة فعلية صغرى إشكالية واضحة -إن لم تكن لافتة- في كتابة هذه القصة. عندما فتحت مجموعة (ماء البحر لا يخلو من ملح) فتحًا عشوائيًا بما لذلك من دلالة تجريبية، حتى وجدتُ القصتين المتجاورتين في الصفحتين المتقابلتين، تستخدمان الفعل استخدامًا مكثفًا متسارعًا، على النحو الآتي:

1- قصة "قناعة"[1]: " تقف أمام المرآة تتأمل جمالها..تلتفت خلفها، ترى شكله المناقض تمامًا لشكلها.تكسر المرآة وتبتسم له..!".

2- قصة "عبادة بقر..!"[2]: "يحمل طفله على كتفه، يرضعه عند رغبته..نضج الطفل، نسي الحليب..عبد البقرة.! واحسن رعاية أمه".

بكل تأكيد، ينطبق هذا الأمر على أكثر من تسعين بالمئة من القصص القصيرة جدًا عمومًا، وهذه ظاهرة أساسية في هذه الكتابة، وهي مستنتجة من النماذج المكتوبة، ولا يمكن أن تكون إشكالية تنظيرية...كذلك فتحت مجموعة (بعد منتصف الليل) بالأسلوب العشوائي الدلالي نفسه، فجاءت النتيجة نفسها في هاتين القصتين:

1- قصة "شطرا تفاحة"[3]: " يتنطط في منزله..يتجه إلى الثلاجة،يحفر فيها عن تفاحة، لا يجد..زوجته يغلب عليها الصمت..! خرج من المنزل، اختار تفاحة..شطرها نصفين، شاركها في نصف وتصدق بالنصف الآخر".

2- قصة "شماغ"[4]: "ناداه من أعلى البناية، أراد أن يبادله النظر، فسقط..فرك عينيه، وغطاه بخرقة صفراء، وبكى..".

لسنا بحاجة إلى إيراد مزيد من التمثيل على استخدام الفعل في بناء القصة القصيرة جدًا، الأمر الذي يسهم في التراكب والتسريع، وإظهار الحركية الحدثية المرتبطة بالزمن من خلال التتابع والتناغم الداخلي في هذه الحركية؛ لأنّ القصة القصيرة جدًا تعد بنية تحديثية وتجريبية في هذا المجال.

---

(1) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص36.

(2) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص37.

(3) بعد منتصف الليل، ص82.

(4) بعد منتصف الليل، ص83.

أما الثنائية الضدية، فالقصة القصيرة تتخذ هذه الثنائية تركيبة أساسية؛ لتتولد من خلالها دراما الصراع من خلال الصراع بين المتناقضات، وهذا ما يسهل أمر وجود حبكة أو عقدة في البنية السردية. ولعل لجوء السارد إلى هذه البنية التقابلية أو التضادية فيه تأكيد على إشكاليتي الجملة الفعلية والتسارع الحركي في الوقت نفسه، سعيًا إلى التكثيف الذي هو أحد أهم عناصر هذه البنية السردية.

ومن الثنائية الضدية نجد ثنائية الغنى/ الفقر في قصة "نزف.."[1]، وهي تتشكل دراميًا على هذا النحو المأساوي: "**قطط داخل برميل قمامة..تتصارع بتفنن من أجل فك تنوع هذه القمامة، التي تتجدد كل ساعة بجانب هذا المنزل..!! بالجانب الآخر.. هيكل امرأة بخمسة تمد يدها...!**".

وكذلك نجد ثنائية الحق / الباطل ملتبسة في قصة "يقين"[2]: "**تيقن أنه على حق..سواء في قمة الخطأ..انجلى الغيم..تسربت خيوط الشمس..اصطدمت بالأرض.. لم ير شيئًا يغطي سوأته فصعد قمة السطح...اختار العراء فسقط المطر..تلاشت مرهفات الصوت من ذاكرته**". وبذلك لا تكاد القصص أن تخلو من ثنائية ضدية مباشرة أو متوارية (غائبة)، تسهم في تفعيل البنية السردية في القصة القصيرة جدًا، بالنظر إلى كونها معنية بالحكائية في نمو الحدث أو الفكرة!!

كذلك تعد المرجعيات التناصية (التناص) بالنسبة إلى القصة القصيرة جدًا، تعد بنية ثقافية جمالية مهمة في هذه الكتابة القصصية، التي تستحضر من معين الواقع والنص والثقافة أشياء كثيرة، يمكن أن تغني النص، وتسهم في امتداده إلى ذاكرة المتلقي وثقافته، كما هو حال قصة "جاهلية..!"[3] التي تتناص مع العصر الجاهلي؛ لنجدها تستحضر ثقافة ذلك العصر؛ لتقنّعَ به الزمنَ المعاصر، وتهيمن من خلاله على الواقع، فتستلبه إلى درجة أن يتسع الرقع على الراقع: "**فوهة تتسع وتكسر جسور تواصلنا..فلسفة تقليصها وردم عمقها، ومهارة ترقيع**

---

(1) نزف من تحت الرمال، ص23.

(2) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص82.

(3) نزف من تحت الرمال، ص91.

أقمشتها باءت بالفشل.. يوجد تاريخ قديم يحافظ على بقائها..". أو التناص مع الثعبان بصفته موروثًا جميلاً من جهة الشكل، ولكنه قاتل من جهة الباطن. ففي قصة "من خلف الغطاء"[1] يتجسد الثعبان في صورة الإنسان/ المرأة مظهرًا خادعًا وجوهرًا قاتلًا: "شاهد أمامه ثعبانًا يزحف، أغرته ألوانه.. أحب أن يمازحه. عانقه الثعبان وهمس في أذنه: احذر مني مهما كنت أنيقًا، فأنا ثعبان..!".

لا شكّ في أنّ لغة القصة القصيرة جدًا معنيّة بأن تكون بنية تركيبية مميزة مبنى ومعنى في سياق الإشكاليات التي طرحت في هذه الفقرة.

---

(1) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص84.

(6)

الوحدة والتماسك

لا تحتمل القصة القصيرة جداً التنوع أو التفكك أو التداعي والإسهاب في مضمونها؛ فهي قصة الوحدة والتماسك في الموضوع، والرؤية المكثفة، والحبكة أو العقدة المحددة. وهي لقطة أو توقيعة أو ومضمة أو نقش.. وكل هذه التوصيفات وغيرها لا تحتمل الإطالة والتفكك، بل هذا ما يجعلها رؤية مكثفة، ومن ثمّ حبكة واقعية أو متخيلة في سياق متماسك؛ بمعنى لا مجال لحبكة متعددة أو مفككة فيها. فالقصة القصيرة جدًا ليست قصة طويلة أو رواية، حتى يتاح المجال فيها للتنوع والتعدد والتفكك... من هنا تكون هذه القصة ذات وحدة عالية في المضمون والشعور وربما الوحدة العضوية أيضًا؛ لأنها معنية بذلك.

وفي حال أن ننظر في أكبر قصة قصيرة جدًاحجمًا، لا بدّ أن نجدها متماسكة في مضمونها ورؤيتها وحبكتها السردية. لنأخذ مثالاً على ذلك قصة "رواية من نوع آخر"[1]:

"يروى أنّ: في تلك المدينة وفي ليلة ماطرة وباردة. تناثرت الأشلاء وتطاير بعضها.. نادى مؤذن المدينة: تعففوا فلقد مسح الوباء شوارع المدينة. تصامخ الناس.. كان الجبل أمامهم والبحر خلفهم.. منهم من صعد الجبل، وآخرون ركبوا البحر..غرق من في البحر وهوى في فوهة البركان من على قمة الجبل وبقي بين هذا وذاك أصحاب الثياب المرقعة.. يقتاتون الخبر ويحلبون الشاة ويزورون المساجد.. ويسمعون الأذان..!".

يفضي عنوان هذه القصة إلى أنها اختزال لرواية أو قصة طويلة، لكنها مع ذلك حافظت على مضمونها المكثف الواحد في سياق الوباء الذي اجتاح المدينة بسبب عدم عفتهم؛ ليغرق الأثرياء في البحر، أو يسقطوا في البركان، ويبقى الفقراء في مدينتهم يعبدون الله. والحبكة هنا جاءت متماسكة على الرغم من تعددية الأحداث المختزلة في جمل قصيرة.

---

(1) بعد منتصف الليل، ص 75.

وفي قصة أخرى بعنوان "هذيان"[1] نتوقع أن يفككها الهذيان أو يتفكك الموضوع، وأن تتكسر الحبكة أو تتعدد؛ لكن التجريب في هذا السياق لا يصلح؛ لأن بنية القصة القصيرة جداً تعدّ بنية تجريبية تحديثية في وحدة مضمونها وتماسك حبكتها: "أشرقت الشمس..تقاطر الندى. غنت العصافير.. صحا من نومه يهذي: أنا أحبها.. بالغ في هذيانه..انتفض الصبح بجمال هذيانه..!! اغتسل.. واحتسى قهوته.. قرأ صحفه وغادر منزله إلى مكتبه..".

وإذا بدا لنا أنّ هناك تفككًا ما في بنية القصة، فهو لا بّد أنه يجيء ضمن مغزى معين، قد يقصد منه أن يثير إشكالية أو مفارقة معينة، كما نلاحظ ذلك في قصة "هدايا"[2]: "يسكن وسط غابة.. هدايا تقدم له من حين لآخر يختفي القمر، وتعلن الشمس براءتها من مدّ وجزر البحر..!". فهنا لا توجد علاقة ظاهرية واضحة بين السكن في وسط الغابة، والهدايا، والقمر، والشمس..فالبنية الظاهرية تبدو مفككة، وتحتاج إلى تأويل إشكالي لإظهار العلاقة المنسجمة بين هذه العلامات السيميائية: الغابة، والبحر، والقمر، والشمس بالنسبة إلى الهدايا وصاحبها الذي يبدو أن منصبه هو السبب في كثرة الهدايا...وعندما اختفى قمره بدأت تتضح فضائحه في نهار الشمس !!

---

(1) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص24.

(2) بعد منتصف الليل، ص34.

(7)

الجـــرأة

كثيراً ما توصف الكتابة التجريبية أو التحديثة (الحداثية) بأنها تقدم دفقة عاليـة مـن الجرأة، والمكاشفة، والكسر، والفضح، والصدمة، وبالذات في سياق المسكوت عنه (التابو)؛ وهذا صحيح – إلى حد ما- في كثير من البيئات العربية المنفتحة ثقافةً وإبداعًا في ممارستها جرأة عالية وكسرًا عنيفًا في بنيات السياسة والجنس والدين. لكن القاص في المملكة العربية السعودية يعدّ- عمومًا- "مهذبًا" أو أكثر غموضًا وإيحاءً وتورية -إلى حد ما أيضًا- تجاه المسكوت عنه؛ وإن كانت الجرأة موجودة؛ لكنها جرأة محافظة وحفرياتها محدودة، وما يؤخذ على قصيدة النثر والقصة القصيرة جدًا أنهما اتجهتا اتجاهًا واضحًا نحو إضاءات صريحة وصادمة في هذا المجال.

هناك مستوى جمالي للجرأة؛ أي أنّ المتلقي يدرك جيدًا -على سبيل المثال- الفرق بين إلماحات جريئة مهمة في الكتابة الإبداعية ومسوّغة وذات هدف جمالي واضح من جهة، وفضائحية وكسر غير مسوّغين ومبتذلين من جهة أخرى؛ فالجرأة تعني فض مضاجع أشياء لم يُعتد الاقتراب منها، فهي تحمل تجديدًا وخروجًا عن مألوف، وهي أيضًا كسر بطريقة ما لحلزنة، وانزياح من السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحول مضيئة"[1].

تتبعت القصص في مجموعة "ماء البحر لا يخلو من ملح" في مستوى الجرأة، فوجدت جلّ القصص فيها بعد جنسي واضح، وفيها بعد سياسي أقل وضوحًا، وفيها بعد ديني في مستوى أدنى من الوضوح؛ وهذا يعني أنّ درجة الجنس هي الأعلى، ودرجة السياسة هي الوسطى، ودرجة الدين هي الأدنى في سياق كسر التابو.

نقف مثلاً عند قصة "مناخ وتضاريس"[2] فنجد أنها قصة فضائحية بطريقة أو بأخرى: "أطلت عليه وهي تحمل فنجان القهوة التركية، وقطرات المطر تداعب تضاريس جسمه..

(1) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة بكر، ص35.

(2) ماء البحر لا يخلو من ملح،ص38.

تجاهل القهوة ولحس شفتيها، اختل توازنها.. انكسر الفنجان وتدفق الدم من يديها..امتص لعابها ونسي رائحة القهوة..وتجاهلت هي الألم..". هذه قصة جنسية مكشوفة، ولا توجد فيها أية دلالة ترميزية أو إيحاء، وبالذات في استخدام لفظتي (لحسَ، وامتصَّ).

ونأخذ مثالًا على السياسة قصة "طرقات غير معبدة"[1]: "يمشي في طرقات غير مرصوفة وسط المدينة.. قطرات دم تصبغ أتربتها..! – يسأل عنها.. – رجال العمدة قتلوا كلابًا هائجة. حُفار القبور بجوار المقبرة.. أهالي البلدة يصلون على جنائز القتلى". تتضح في هذه القصة دلالات سياسية عميقة في شخصيات العمدة والكلاب الهائجة والجنائز...بصفتها بنية ذات علاقة بالسياسة أو السلطة والشعب!!

وفي قصة "نقوش"[2] نجد تحولاً في الخطاب الديني نحو الحرية من خلال شخصية بطل القصة الذي دعا في خطبته إلى تحرر المرأة أو عدم تحررها، وإلى الحرية أو عدم الحرية، وإلى دفن التاريخ المزور أو التاريخ الحقيقي: "انفتقت الأرض في قلب المدينة، وتخدرت زوجته..رفع الراية البيضاء. وخطب في الملأ: اغرزوا الإبر في ملابس زوجاتكم، وأحرقوا ما تنبت الأرض بعيدًا عن الشمس، واكتبوا تاريخكم وادفنوه تحت ركام البيوت.. حينما انتهى من خطبته أفاقت زوجته.! أشعل النيران وامتلأت البطون المترهلة والخاوية.. ونثر بذوره ونبتت الأرض، وأضاءت مصابيح المدينة.. وأعلن رحيله بعد أن نقش حروف اسمه في جدران المساجد".

فهذه القصة يمكن حملها على جانبين من التأويل: جانب سلبي يؤكد ممارسات الهوية الدينية التقليدية التي تتحكم بها العادات والتقاليد أكثر من الدين الصحيح، وجانب آخر إيجابي يعني التحول في هذا الخطاب نحو الإيجابية من خلال المفارقة والخروج على ما كان سائدًا في خطابه الذي يجعل الزوجة تعتاد على النوم في كل خطبة من خطب زوجها!!

---

(1) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص45.

(2) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص40.

(8)

شاعرية الصورة ومجازيتها

الصورة الفنية جزء مهم في سياق التكثيف، ونحن ندرك جيدًا أن الكتابة النثرية السردية مالت مؤخرًا في سياق التحديث أو التجريب إلى النهل من معين الشاعرية في مجالي الصورة والإيقاع، فأسهم هذان المجالان في توليد التداخل أو التراسل الكبير بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جدًا، في كون كلتيهما اعتمدتا على التكثيف بالصور والمجازات، وتفعيل إيقاع الموسيقى الداخلية التي تهمش شكلانية الموسيقى الخارجية.

لعلّ الحديث عن شاعرية الصورة ومجازيتها حديث واسع ومتشابك؛ لذلك يهمنا في هذا الجانب أن نؤكد وجود درجة عالية من الأنسنة أو التشخيص، والتجسيد، والتجريد، والمجاز..إلخ، في القصة القصيرة جدًا. حيث يتشكل مفهوم هذه القصة وبنيتها المكتوبة في سياق القصة الصورة أو القصة المجاز، وهذا يعني أننا نتحدث عن صور مركبة، أو لغة مجازية بكاملها، أو بنية تجنيسية سردية وشاعرية وتشكيلية ودرامية وغيرها في الوقت نفسه، وهنا تحديدًا تكمن شاعرية الصورة ومجازيتها في القصة القصيرة جدًا؛ أي عندما تكون اللغة مفعمة بالصور والترميز والإيحاء والموسيقى.

تبدو قصة "صويحبات القمر"[1] من النجوم ظاهريًا في القصة التي تحمل هذا العنوان، وهي قصة ذات بنية تصويرية مجازية، صورة مركبة يختلط فيها التشخيص والتجسيد والتجريد... إلى درجة أن نحتاج إلى تفكيك هذه البنية تفكيكًا تصويريًا دالاً على درجة احتفاء القصة القصيرة جدًا بهذه البنية الشاعرية التصويرية الإيقاعية الترميزية؛ لنتأمل ذلك في القصة: "**تعانقت أقلام الحجر الجامدة، فنزفت رحيقًا سطّرت به ملحمة طالما كانت تنتظر من يسطرها.. فلمعت بين السحب كصور تبحر في وجدانيات صويحبات القمر.. انخسف القمر، وغرقت الصويحبات في هموم وآلام غبار الذكريات المغطاة بمياه السّحب..!**".فعناق

---

(1) بعد منصف الليل، ص92.

الجامد ونزفه،وانتظار الملحمة، والإبحار، والغرق، وهموم غبار الذكريات وآلامها.. كلها صور تفضي إلى أنسنة أو تشخيص شاعرية اللغة وتجسيدها في مستوى عالٍ من شاعرية الصورة ودلالاتها المجازية المركبة.

كذلك، تبدو الدلالات السياسية المجازية عميقة في قصة "القطيع"[1]، الذي هو قطيع يُحمّل -بكل تأكيد- على البشر من خلال مجازية شخصيات الحيوان المعادل الموضوعي للإنسان: "قطيع من الغنم يقوده تيس.كلاب شرسة تحرس القطيع، التيس يتنطط هنا وهناك..تنبح الكلاب.. رَصاصة طائشة تصيب التيس، تتلون الصخور بدم التيس..وتهرب الكلاب وتنسى القطيع وتتشتت الأغنام..."

ونجد التجريد – على سبيل المثال- في تغييب الخصائص الإيجابية أو القيم الإنسانية لمصلحة قيم مادية أو شر أو موت،إلخ، ومن ذلك قصة "تنافس"[2]: "طفلُه لا يلتذُّ بلبنها.! صراع من أجل ذلك.. عقدا اتفاقية بتقاسم الثروة..!". فالدلالة المجازية الكامنة في التجريد تكمن في إدخال شخصية الطفل الذي يُحمِّل على الروحانيات، في حين يتحول الآخرون (الآباء) من خلال وعيهم وجشعهم وتفككهم أسريًا إلى ماديين يقتسمون الثروة.

نخلص إلى القول في هذا السياق: إنّ القصة القصيرة جدًا هي بنية تصويرية مجازية، حيث تسهم هذه البنية في تكثيفها، وإعلاء إيقاع شاعريتها، وهذا يعني أنها مجال خصب للتحديث والتجريب بأيدي قاصين متمرسين لا هواة!!

(1) بعد منتصف الليل، ص28.

(2) نزف من تحت الرمال، ص91.

(9)

من العنوان إلى الخاتمة

تعد إشكالية العنوان الترميزية الإيحائية اللافتة، التي لا بدّ من أن يحفظ فيها هذا العنوان للخاتمة صدمتها، ومن ثمّ تأكيد بنية المفارقة بين العنوان والمتن والخاتمة، وبذلك تكون العلاقة بين هذه مكونات: العنوان، والحبكة، والنهاية... قوية جدًا. ومن هذه الناحية، لا بدّ أن تجيء الخاتمة متوهجة واخزة محيرة متنوعة، وأن تثير قضايا معمارية القصة الماثلة في البداية، والجسد، والقفلة، والتركيب الحدثي، والتركيب الدائري،والتركيب السهمي الصاعد، والتركيب السهمي الهابط...إلخ، مما أشار إليه نقاد هذه القصة ومتلقوها!! وكل هذه عناصر فنية متجددة تحديثية في مستوى بناء القصة القصيرة جدًا، وأيضًا في مستوى دراستها أو مقاربتها.

ولعل نظرة سريعة إلى عناوين القصص القصيرة جدًا تفضي بنا إلى استنتاج، مفاده أنّ جلها كلمة واحدة (حوالي 160 عنوانًا)، ونصف هذا العدد يتكون من كلمتين (80 عنوانًا)، ولا تزيد العناوين ذات الكلمات الثلاث على خمسة عشر عنوانًا، وهناك أربع كلمات في خمسة عناوين، في حين جاء عنوان واحد في ست كلمات، وهو عنوان قصة / مجموعة معًا: "ماء البحر لا يخلو من ملح".

ولا تكاد هذه العناوين كلها أن تخلو من طرافة ترميزية كونها تعبيرًا مكثفاً عن الدلالة الكلية المتشكلة في المضمون أو المحتوى، بحيث يعد العنوان مدخلاً سيميائيًا ودلاليًا لرؤية/ رؤيا القصة، فبالنظر – على سبيل المثال- إلى عناوين الكلمة الواحدة في مجموعة (ماء البحر لا يخلو من ملح)، يتأكد لنا أن هذه العناوين مختارة بعناية لتشير بصفتها مفردات إلى محتوى القصص القصيرة بأساليب مباشرة أو غير مباشرة، ومن ذلك: أرقام، وجهان، ولادة، هذيان، حياة، تسلق، تصابيح، قناعة، نقوش، هواية، وجه، تنفس، سيرة، فلتان، نزول، نافذة، إنجاز، منشفة، مهرجان، عربو، سنابل، هجرة، يقين، افتتاح... ربما لا تشكل هذه

العناوين ظاهرة لافتة في دلالاتها كمفردات، لكنها عندما ينظر إليها في سياق القصة تغدو محمولاتها الدلالية عميقة ومكثفة.

لنأخذ مثالًا قصة "الخسوف"[1]: "صعد معها إلى القمر وتركها فيه ونزل، وظل ينظر للقمر. فحينما أصاب القمرَ الخسوف.. أغمض عينيه..!". فالعلاقة بين العاشقين علاقة حلمية، تصعد بهما إلى القمر؛ حيث تبقى الأنثى حالمة تعيش فوقه، أما الذكر فهو ابن الأرض التي تجعله لا يملك أكثر من واقعه، وأحلامه الأرضية التي لا تملك إلا النظر إلى الأعلى عندما تفقد أحلامه أجنحتها كي تحلق عاليًا... وحينئذ -وهو على الأرض- لا بدّ أن ينظر إلى القمر، حيث تقيم حبيبته هناك!! ثم يحدث خسوف القمر (غياب القمر)؛ أي انعدام الرؤية، فإغماض العينين بسبب غيابه، وبذلك لا مسوغ للنظر إليه أو إليها... وهنا يغدو الخسوف بؤرة القصة، بصفته حدثاً فاصلاً بين الحلم (الأحلام القمرية) والواقع (الليل وعدم الرؤية)!!

على الجانب الآخر من العنوان، تأتي الخاتمة أو القفلة أو النهاية التي تنتهي بها القصة، وغالبًا ما تكون هذه النهاية مغلقة لا مفتوحة؛ لأن الإغلاق النسبي يُعدّ جزءًا من تقنية هذه الكتابة السردية التي لا تحتمل أن تكون نهايتها غامضة أو إشكالية أو مفتوحة على احتمالات متعددة، وبخاصة أنّ هذه القصة تميل الكتابة فيها إلى العادية المألوفة "المبسطة" في كل شيء، حتى في مستوى رمزيتها أو تعقيدها!!

وكثيراً ما تحمل الخاتمة صدمة أو مفارقة أو ما يُناقض البداية، ومن ذلك ادعاء المعلم في قصة "من خلف الستار"[2] في حواره مع طالبه أنه كان يسير مع زوجته(كاذبًا)؛ فيصدمه الطالب قائلًا: "ولكنها أختي الأرملة.!!". وفي قصة "مثالية مغلوطة"[3]: يمنح المعلم الفاشل المنافق -الذي قدوته مديره - جائزة المعلم المثالي..!!

---

(1) بعد منتصف الليل ص29.

(2) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص50.

(3) بعد منتصف الليل، ص125.

وقد ذكرنا - سابقًا- أن المفارقة بين البداية والنهاية في مستوى الثنائية الضدية تسهم في إنتاج هذا التناقض غير المتوقع بين بداية القصة ونهايتها؛ حيث تكون النهاية مضادة للبداية، كأن تكون البداية شوقًا وعشقًا، ثم تكون النهاية خيانة وغدراً، كما هو الحال في قصة "هجرة"[1]: "(غربة الخمس سنوات زادته شوقًا لزوجته ووطنه..). بصَّم جواز وطنيته قبيل الفجر من مطار دولته..طوى الأرض تحت قدميه ذاهبًا إلى منزله.. دلف المنزل.. فشهق دون حراك..!! زوجته في حضن أخيه... قطّع تذاكره.. غادر الوطن.. مدد غربته للأبد..!"

هكذا بدت الهجرة/ الغربة ألمًا من خلال شوقه إلى زوجته وأهله ووطنه...ثم صارت وطنًا وأهلاً بعد أن رأى زوجته وأخاه يخونانه في بيته!! هذه هي الصدمة الناتجة من خلال المفارقة بين بداية القصة ونهايتها..وفي ضوئها تتغير النظرة إلى ثنائية العنوان (هجرة)؛ إذ إن محمول هذه الكلمة السلبي (الغربة) عند مقارنتها بالوطن...يغدو محمولاً إيجابيًا عندما يكتشف هذا المهاجر أن الوطن يخونه من خلال أقرب المقربين إليه: الزوجة والأخ.

إنّ مقاربة القصة القصيرة جدًا في سياق الحركية من العنوان إلى النهاية، تفضي إلى اكتشاف نمطية ما في سعي القاص إلى توليد المفارقة والطرافة من خلال هذه الحركية.

---

(1) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 74.

(10)

المظهرية (الطبوغرافية)

يتشكل مظهر القصة القصيرة جدًا من خلال المساحة النصية أو الطبوغرافية، كالقِصر، والترقيم، والتنوع الفضائي، والطابع التقطيعي، والفراغ..إلخ.

ولعل الملحوظة الأولى في مستوى نشر القصص القصيرة جدًا في مجموعات قصصية، تبدو جلية من خلال وجود مساحة كبرى من الفراغ أو الصفحات البيضاء، فلو تأملنا مجموعة "نزف من تحت الرمال"، لوجدنا أن كل أربع صفحات يوجد من بينها صفحة واحدة للقصص؛ وحتى هذه الصفحة، يكاد نصفها أو أكثر أن يكون مساحات فارغة. وفي المجموعتين الأخريين (بعد منتصف الليل، وماء البحر لا يخلو من ملح) نجد المساحة مناصفة بين الكتابة والفراغ.

هذه الملحوظة تؤكد أن القصص القصيرة جدًا يمكن أن تنشر في كتب أقل حجمًا مما هي عليه؛ أو في ثلث الورق تقريبًا، وحينئذ يمكن النظر إلى المجموعات المختزلة على أنها أقل حجمًا وأكثر راحة للمتلقي مما هي عليه، في كتاب أكبر بكثير من حجمها. لكن هذا الفراغ يمكن تشكيله جماليًا ليتناسب مع القصة القصيرة جدًا، بحيث يسهم في راحة تلقيها في مستوى تكبير العنوان ونوعية الخط واستخدام بعض التشكيلات الإخراجية المناسبة.

أيضًا استعارت القصة القصيرة جدًا شكل قصيدة التفعيلة أو تحديدًا قصيدة النثر وحجمها، فاعتمدت على التقطيع إلى جمل قصيرة، تراعي إيقاع المعنى، ويمكن حينئذ قراءتها كأنها قصيدة نثرية في سياق الشاعرية الموسيقية، مثل قصة "توهم.."[1]:

"وهو في وسط الماء

يصرخ:

أنقذوني ساغرق،

---

[1] نزف من تحت الرمال، ص47.

عطش في قلبي...!!

صبوا عليَ ماءً..!".

فهذه القصة (وربما معظم القصص الأخرى) يكون الأصل فيها أن تكتب بأسلوب نثري على النحو الآتي: "وهو في وسط الماء، يصرخ: أنقذوني، سأغرق...عطش في قلبي...!! صبوا عليٌ ماءً..!". فهذا السطر أو أقل منه غدا في الشكل السابق في خمسة أسطر، وهو شكل يعطي الألفاظ دلالات أعمق في المستوى الشعري مما لو كتبت نثرًا. وأحياناً تكتب القصة القصيرة جدًا بطريقة نثرية، ولكن هذا قليل عمومًا، ويكاد يقتصر على بعض قصص مجموعة "بعد منتصف الليل"، مثل قصة"شوك"[1]: "رنّ الهاتف لم ترفعه..طرق الباب لم تفتح..فتحت النافذة فرأته يبيع وردًا..".

أما علامات الترقيم فهي ذات خصوصية جمالية في النصوص القصيرة جدًا؛ حيث يكون التركيز على الحذف الذي يُنجَز من خلال علامة الحذف (ثلاث نقاط أو نقطتين)، والتركيز على استخدام علامة التأثر(التعجب). وكون العناوين لافتة وهي تكتب بالبنط العريض، مع بعض الزخرفة أحيانًا، الأمر الذي من شأنه أن يوسع مساحة القصة؛ لتكون مساحة لافتة في مستوى التركيز على بنية النص، لإبراز حجمه على الرغم من التسريع في كمّه اللغوي، وهو كم يتراوح بين عدة جمل قصيرة في سطر أو سطرين إلى صفحة من الحجم الصغير، ومن أمثلة القصة التي تتشكل في كلمات قليلة، وتهتم بعلامات الترقيم قصة "منظار"[2]:

"ينظرون إليه..

وهو فوق النخلة يجني الرطب.

هو:

أراكم صغارًا..!".

---

[1] بعد منتصف الليل، ص86، وينظر كذلك القصص في الصفحات: 23، 26، 35، 41، 45، 50، 61، 70، 103، 106، 112، 117...

[2] نزف من تحت الرمال، ص139.

وأحيانًا تكون بنية النص المظهرية عدة مشاهد لا حكاية واحدة، وكأن الكتابة مقطعة، كما نرى في قصة "ريش..!"[1]:

"صحا من نومه..أطرافه تتراقص

أشعل "الفيرن"

أذاب السكر وتلاعب به..

ابتسمت أخته.. وسلخت العاملة الفلبينية جلد الدّجاجة..!".

فالترابط بين هذه المشاهد محدود لا يتجاوز وجود ثلاثة أشخاص في المطبخ:هو وأخته والعاملة الفلبينية. ثمّ تتشكل الدلالة الجنسية الرمزية الموحدة لهذه المشاهد من خلال رمزية: الريش، والتلاعب بإذابة السكر، وابتسامة الأخت، وسلخ جلد الدجاجة..!

وعمومًا غدت الظاهرة الشكلانية في القصص القصيرة جدًا مجالًا للدراسات السيميائية في مستوى العتبات وحيز النص أو تشكلاته الطبوغرافية.

التركيب والخلاصة

عمومًا، بمجرد أن تكون القصة القصيرة جدًا مجالًا للمقاربة النقدية؛ فهذا يعني أنّ مقاربتها تكون في حقلي التجريب والتحديث؛ لأنّ هذه القصة ابنة خمسة أو ستة العقود الأخيرة، في اكتمال مستواها الفني، لا في تاريخ إرهاصتها وبذورها القديمة منذ أقدم النقوش والأساطير البشرية.

ولكن علينا أن نتفق عند الحديث عن القصة القصيرة جدًا، على أنها كغيرها من الأجناس الأدبية أو الأنواع الأدبية سلاح ذو حدين؛ فهي قصة تجريبية تحديثية عندما يكتبها قاص محترف أو متمرس في كتابتها... وفي الوقت نفسه هي قصة عادية، وغير تجريبية، عندما يكتبها كاتب هاوٍ أو غير متمرس في مجال هذه الكتابة الأدبية المهمة، إضافة إلى أنه لا يقرأ كثيرًا في مجالها..وهذا لا يعني أن القاص هو المدخل إلى جودة القصة القصيرة جدًا أو عدم

---

(1) بعد منتصف الليل، ص 77.

جودتها، وإنما المدخل في ذلك هو القصة نفسها التي تؤكد قدرة كاتبها وتمرسه في كتابتها بصفتها نصًا لغويًا إبداعيًا في الرؤى والجماليات.

وهنا لا بدّ أن أزعم بأن القصة القصيرة جدًا تعد في "علم السرد" آخر ما أفضت إليه السردية العربية التحديثية المعاصرة؛ بالنظر إلى أنها بنية سردية مكثفة عالمية، على الرغم مما يبدو في ظاهرها من كونها خطابًا عاديًا ومألوفًا وسهلاً.. لكنها - في حقيقة الأمر- نص تجريبي مخادع، يحتاج إلى قلم مبدع؛ كي يقدم نصًا يستحق أن يكتب، ثم ينشر، ثم يقرأ، ثم يدرس نقديًا في مستوياته الجمالية والرؤيوية.

فيما يلي بعض الأسس والإشكاليات والاستنتاجات، سجلتها في نقاط محددة، تأكيدًا للدور التركيبي في إنتاج أية مقاربة للقصة القصيرة جدًا، وبخاصة عندما يسهم القارئ في إعادة كتابة قراءته أو تلخيصها أو التنبيه إلى بعض ما يلفت النظر فيها.

1- تعد القصة القصيرة جدًا بمجملها حقلاً تجريبيًا تحديثيًا، فهي انزياح في مستوياتها الفنية الكلية من دائرة الخطاب السردي العادي أو المتجدد أيضًا إلى دائرة أخرى ذات تشكلات جمالية ورؤيوية جديدة خاصة بها.

2- تعد مدونة القصة القصيرة جدًا في المملكة العربية السعودية ظاهرة مصاحبة - إن لم تكن متجاوزة - بحكم التنوع الثقافي والاتصال المبكر بالرقمية وتكنولوجيا الاتصال والمعرفة- لهذا الفن في البلاد العربية الأخرى، والعالمية أيضًا.

3- إن القاص الذي يلجأ إلى هذا الفن، وقد يتخصص إبداعيًا في مجاله، يدرك جيدًا أنه قارئ جيد للقصة القصيرة جدًا، وأنه قادر على تطوير أدواته الفنية في هذا المجال، حتى لو لم يمارس كتابة القصة أو الرواية أو الأجناس الأدبية الأخرى، كذلك نجد أنّ معظم القاصين المحليين قد اشتغلوا في مرحلة متأخرة من إبداعهم على الكتابة في مجال هذه القصة القصيرة جدًا، التي تتأكد جمالياتها عندما تعود جذورها إلى التراث، علمًا بأنها فنيًا ابنة سبعينيات القرن الماضي (القرن العشرين) في بلادنا العربية.

4- لعلّ اختياري لمدونة القاص حسن البطران مجالاً للدراسة له مسوغاته الجمالية المتجددة في ميل القاصين الشباب -عمومًا- إلى هذا الفن. لذلك كانت تجربة هذا

القاص لافتة في مجالها، مع ما يتنابها أحيانًا من بعض العثرات والخلل في مستوى سلامة الكتابة بالعربية، لكن تجربته مهمة وأساسية في مجالها محليًا، إذ إنه أصدر ثلاث مجموعات قصصية، تكشف عن تجربة سردية متنامية خلال الأعوام العشرة الماضية في مسيرته في مستوى أقرانه ممن تمرسوا في هذه الكتابة.

5- لم تكن العناصر الجمالية التجريبية / التحديثية المستخدمة في هذه المقاربة، هي كل ما يمكن أن يقال في هذا الجانب، فهناك جوانب أخرى، لم نتطرق لها بأسلوب مباشر، وهي ليست أقل أهمية مما ذكر، لكننا اقتصرنا في هذه المقاربة على العناصر الرئيسة ذات الأولوية.

6- ربما يكفي هذه المقاربة أنها تتوقع أن تثير بعض الإشكاليات التحديثية، بعد أن المحت ببعض الجماليات، وحاولت أن تقتنص بعض الأمثلة السردية الدالة، التي تؤكد نمذجة أو نسقية بعض الأسس السردية للقصة القصيرة جدًا، ضمن المقولات النقدية والاجتهادات الشخصية، والنزعة التطبيقية الكلية... تاركةً الفضاء رحبًا لمزيد من الأسئلة والإجابات عنها، استنادًا إلى أن الأجناس الأدبية الحقيقية غير مستقرة ولا نهائية، وبإمكان المبدع أن يأتي بما لا يتوقعه المتلقي في هذا المجال السردي أو غيره.

******

أما فيما يتعلق بجماليات هذه المقاربة في القصة القصيرة جدًا بالمملكة العربية السعودية من خلال نماذج مختارة من مدونة القاص حسن البطران، فيمكن اختزالها في النقاط الآتية:

1. قُدِّمت البنية التحديثية في القصة القصيرة جدًا في هذه المقاربة، بوساطة عشرة مداخل جمالية. وهي جماليات موجودة في أي إبداع، وفي السرديات خاصة، لكنَّ وجودها في خطاب القصة القصيرة جدًا يتشكل من خلال كونها بنية تحديثية في هذا الجنس الأدبي؛ بصفته آخر ما وصلت إليه الأجناس الأدبية في مستوى السرديات، وقد

أسهمت الرقمية المعاصرة في تعزيز هذه الكتابة السردية من خلال التغريدات التويترية.

2. تعد الحكائية/ السردية/ القصصية العتبة الرئيسة أو اللازمة التوصيفية المبدئ تميّز بين سردية القصة القصيرة جدًا وعدم سرديتها، بين كونها قصة وانتفاء القصصيه عنها... لأنّ ولادة هذه القصة جاءت في زمكانية انفتاح الأجناس الأدبية وتداخلها والإعلاء من شأن شاعرية السرد وتسريد الشعر. ولا بد من الناحية الشكلية أن يُسمّي القاص قصصه بهذا الاسم (قصة قصيرة جدًا)، حتى لا تغدو نصًا مفتوحًا أو قصيدة نثر أو بنية خواطرية أو غير ذلك.

3. لعل التكثيف هو بيت القصة القصيرة جدًا، وجوهر تجنيسها، والأساس في تعريفها على أنها قصيرة جدًا، بما يمتلكه هذا القصر من نسبية جمالية، تنشأ في بنية سردية مكثفة، لا تقبل أي إسهاب أو ترهل، وفي الوقت نفسه لا يخل التكثيف بهذه البنية السردية القابلة للنثرية في مجرد جمل لا علاقة لها بالإبداع، عندما يعتقد بعض كتابها أن الإيغال في اختزالها ظاهرة صحيّة، وهي في حقيقتها أنها تجهض هذه الكتابة.. من هنا ينبغي للتكثيف أن يكون ممارسة جمالية تحديثية واعية أو غير واعية لأهمية أن تكون القصة القصيرة جدًا كتابة جديدة، بما تمتلكه هذه الكتابة من جماليات تتحقق أولًا في تكثيفها بصفته وعيًا جماليًا، وثانيًا في ممارسة هذا التكثيف ممارسة إبداعية محترفة،يبدو أنها قد تحققت في قصص حسن البطران عمومًا، في مجموعاته الثلاث التي اعتمدتها هذه المقاربة مدونة تطبيقية لها.

4. لابدّ أن تكون المفارقة أحد أهم منتجات البنية السردية المكثفة في القصة القصيرة جدًا، بالنظر إلى أنّ أهم تصوراتنا عن تعريف القصة القصيرة جدًا، يكمن في القول: إنها بنية سردية مكثفة، تعتمد على المفارقة عمومًا... والمفارقة هنا هي جمالية الرؤية السردية المكثفة، حيث يكون التكثيف قيمة بلاغية، لا بدّ أنها ستمتلك رؤية عميقة في مستوى الدلالات والإيحاءات... وهنا تحديدًا تُنجز المفارقة التي تظهر فيها القصة القصيرة جدًا، وهي تُحمّل على التأويل واستحضار المعنى الآخر المغاير لتسطّحها أو

معانيها المباشرة، التي لا تكون في العادة غاية هذه الكتابة أو مقصديتها.. وبكل تأكيد، اشتغلت قصص البطران على هذه الإشكالية، الأمر الذي يجعلها بنية مفارقات في مستوى الرؤى والدلالات.

5. عندما نتحدث عن التكثيف والمفارقة في بنية القصة القصيرة جدًا يغدو الرمز أحد مكونات هاتين الإشكاليتين (التكثيف والمفارقة)، وحينئذ ينبغي أن نقتنع كمتلقين بأن هذا الخطاب التكثيفي "التوروي" (من التورية) هو خطاب ترميزي، أو هذا ما يجدر به أن يكون عليه، حتى وإن كان في ظاهره عاديًا ومألوفًا ومباشرًا..!! وقد بدت لنا قصص البطران مسكونة بالرمزية الشفافة، إذ إنّ القصة القصيرة جدًا لا تقبل الرمزية بصفتها طلاسم أو لغة سريالية، غير قابلة للتفكيك والفهم.

6. مم تتشكل اللغة السردية في القصة القصيرة جدًا؟! في كل تكويناتها هي بنية لغوية كأية لغة إبداعية أخرى، لكنها ذات خصوصية عالية في استخدام تقنيات اللغة، ولا يكاد قاص يختلف عن آخر بشأن بعض الملامح التي تميز اللغة في هذه القصة... فعندما تتفحص قصص حسن البطران في ضوء إشكاليات لغوية ثلاث، هي: تراكيبة الجمل الفعلية، والثنائية اللغوية الضدية، ومرجعية التناص في سياق خلفية التلقي الثقافية والاجتماعية والسياسية وغيرها...تدرك جيدًا أنه لا يختلف عن جلّ القاصين المشتغلين في هذا السياق الإبداعي؛ إذ كانت جمله فعلية، وثنائياتها أو تقابلاتها عالية، ومرجعياتها التناصية لافتة.

7. لا يمكن أن تقبل القصة القصيرة جدًا بنيات التفكك، والترهل، والتعددية، وتكسير وحدتها أو تماسكها...حتى لو جاءت هذه الآلية في سياق تحديثي تجريبي في زعم بعضهم؛ لأن هذه القصة بصفتها بنية تحديثية متجددة تعتز كثيرًا بوحدتها وتماسكها، كإشكاليتين لا غنى عنهما. لذلك لا بدّ من أن تتحقق وحدتها في فكرتها من جهة، وفي تماسك حبكتها من جهة أخرى... وأظن أن القاص حسن البطران قد حرص على هذه الفعالية بوعي السارد الذكي، الذي ليس له مجال غير هذا المجال، أو

التمسك بهذه التقنية المفضية إلى التكثيف والمفارقة معًا. وهذه ظاهرة جوهرية إيجابية في فن القصة القصيرة جدًا.

8. أين تكمن الجرأة في هذه الكتابة القصصية القصيرة جدًا؟ بعض القاصين يظن أو يعتقد أنه يمتلك ناصية التحديث والتجريب في كتابة القصة القصيرة جدًا بمجرد أن يكتب بلغة جريئة أو مبتذلة في جرأتها.. من خلال الكسر واختراق التابو...!! بكل تأكيد، ليست الجرأة أن نحول اللغة إلى لغة جنسية فضائحية، أو هجوم على معتقد أو دين، أو إعلان للعصيان المدني أو السياسي.. فالجرأة إذن مضمون له شفافيته العالية...شفافية الكسر بدون صوت خطابي أو لغة إنشائية.. إنها جمالية السهل الممتنع؛ أي أن تهدم في الوقت الذي يراك فيه الآخرون بانيًا... وأن تشعرهم بأنك بانٍ، وفي حقيقة نصك أنك تكسر وتهدم في سياق المفارقة...والقاصّ البطران يدرك هذه الإشكالية ويمارسها في قصصه عمومًا.

9. يغدو من فضول القول أن نتحدث عن شاعرية القصة القصيرة جدًا ومجازيتها..لأن هذه القصة مسكونة باللغة الشاعرية، إلى درجة أن تصل إلى مستوى قصيدة النثر أو تصل قصيدة النثر إلى مستواها. ولا أجد -شخصيًا- أي فارق جوهري بين هذين الخطابين، عندما تكون درجة الشعرية عالية في كليهما..ومع هذه الشاعرية تحتفظ هذه القصة بمجازيتها اللغوية، كما احتفظت بإيقاعها الشعري المتوتر!! كأني هنا لا أبالغ إذا قلت: إن قصص البطران كلها تصلح لمقاربتها مقاربة شاعريةً مجازية.

10. ثمة علامات فارقة في بنية القصة القصيرة جدًا، تتأسس في حركية بنية هذا النص من العنوان إلى المفتتح (مرورًا بالحبكة) إلى النهاية والقفلة، في سياق حبكة لا تقبل التفكك والتعددية.. وهنا يمكن أن تُشكِّل العناوينُ بنيةً سيميائية إشكالية، كما تحمل الحركية في المتن عناصر الاكتشاف والإدهاش والصدمة والتحولات من خلال المفارقة وغيرها..والنص هنا هو المحك في بناء خصوصيته أو ذاتيته في مستويي الرؤى والجماليات، وإن انعدمت هذه الخصوصية بين كتاب القصة القصيرة جدًا.

11. هناك مستوى شكلانية الكتابة القصصية القصيرة جدًا: طريقة العرض، والفراغات، واستخدام الخطوط، وعلامات الترقيم، والتقطيع السردي... هنا يستفيد القاص من الأجناس الأدبية والفنون الأخرى.. حيث يحضر الشكل الشعري لقصيدة التفعيلة في هذه الكتابة، ويكثر استخدام علامة الحذف، ويركز على الفراغات بين أسطر النص وحوله، وتستخدم الخطوط ذات البنية التشكيلية المنوعة... وهذا كله يصبّ في دائرة تكبير نص القصة القصيرة جدًا في صفحة واسعة جدًا بالنسبة إليه.

12. أخيرًا، تعد هوية القصة القصيرة جدًا الجمالية الكلية هوية تجريبية تحديثية بمجملها، وهي نهاية ما توصل إليه "خطاب السرديات"، وما زالت قضاياها وإشكالياتها الجمالية أحد فروع "علم السرد" وهي قابلة للتجدد والتنوع!! أما القاص حسن البطران فهو أحد القاصين المختصين في كتابة القصة القصيرة جدًا، وهو مكوّنٌ ما زال منقطعًا إبداعيًا عن ممارسة أي إبداع في أي حقل آخر - فيما أتصور... وهذا المكون له دلالته الترميزية في مستوى خصوصية هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة جدًا) الذي غدا يأسر لبَّ المبدعين الشباب على وجه التحديد، في زمكانية الرقمية وتغريداتها!!

الفصل السادس

إشكاليات في حوارات

الفصل السادس

إشكاليات في حوارات

الحوار الأول

القصة القصيرة جدًا

(حوار أجرته الإعلامية القاصة هيام المفلح)

(1)

ما الذي يعنيه لديك مصطلح "قصيرة جدًا"؟

يحدد مصطلح "قصيرة جدًا" جماليات جنس أدبي سردي هو "القصة القصيرة جدًا" في مواجهة الجماليات السردية الأخرى التي من بينها على وجه التحديد: الرواية، والقصة، والقصة القصيرة، فتقع بنية القصة القصيرة جدًا – ضمن هذا التحديد- في المستوى الرابع من جهة نوعية الحجم التنازلية من الأوسع إلى الأضيق؛ وبذلك تغدو القصة القصيرة جدا أصغر حجم ممكن تصوره في مجال سياق القص بمفهومه العام داخل دائرة السرد المتعددة الأجناس، والتي تضم إلى جانب القص، السيرة الذاتية، والحكاية، والمسرحية.. الخ.

في ضوء ما سبق يعني لنا تحديد هذا المصطلح أن نفرض جماليات خاصة تعنى بهذا النوع من السرد، ربما من أبرزها: تحقيق درجة عالية من التكثيف اللغوي والاختزال في المضامين، بحيث تكون القصة القصيرة جدًا في حدود مئة كلمة؛ وتحقيق درجة عالية من الشعرية في اللغة والدلالات عن طريق تشكيل الإيقاع اللغوي الحاد في موسيقاه الخارجية والداخلية؛ وتحقيق درجة عالية من الكسر والتجاوز لتقليدية الزمكانية والحدث والشخصية واللغة التقريرية المباشرة..؛ وتحقيق درجة عالية من الانفتاح على مفهوم التجريب في سياق

ما يعرف بجماليات الحداثة الأدبية؛ وتحقيـق درجة عاليـة مـن الانفتـاح إلى حـدود الحـيرة في تجنيس هذا النوع من القص، لأنه يتكئ على تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية مما يـشكل مفهوم "النص المفتوح" في حقل حساسية الكتابة الجديدة.

على هذا النحو تبدو جماليات القصة القـصيرة جـدًا جـزءًا حميمًـا مـن تعريـف هـذا المصطلح الذي يعني -كما أسلفت- استحضار جماليات خاصة بجانب تحقق الجماليات العامـة التي تتصف بها السرديات على وجه العموم.

(2)

هل تفضل تسمية "القصة القصيرة جدًا" على "القصة الصغيرة" أو "الأقصوصة"؟

أعتقد أن مصطلحي "القصة الصغيرة" و"الأقصوصة"، غير صالحين الآن -على أية حال- في الدلالة على مفهوم القصة القصيرة جدًا بوصفه مصطلحًا شائعًا إلى حد ما، وذلك لسببين:

الأول أن مصطلح القصة القصيرة جدًا يكاد يكون مصطلحًا محوريًا مستقرًا في تجنيس هذا الشكل من الكتابة، ومن هنا يصبح الترادف في المصطلحات عبئًا قد يسبب الإرباك والبلبلة، كما هو الحال في "قصيدة النثر" و"الشعر المنثور" و"النثر الشعري" و"النثيرة"... والثاني يخص دلالات المصطلحين المذكورين، حيث يمكن أن تكون الأقصوصة دالة على قصة مكتوبة في صفحتين مثلاً، وهذه الدلالة لا تصلح بكل تأكيد في مجال القصة القصيرة جدًا، لأن مصطلح الأقصوصة قد يرادف في بعض الأحيان مصطلح "القصة القصيرة". وكذلك يعد مصطلح "القصة الصغيرة" مصطلحًا غير دال في الإبداع، وإن كان ممكن أن يكون دالاً في مجال قصة الأطفال مثلاً، لأن المعنى العام للصغير يكاد ينحصر في العمر لا في المساحة أو الحجم.

ومادام المصطلح قد استقر نسبيًا في الإبداع والنقد، فإنه يصعب علينا أن نفضل عليه مصطلحًا آخر، لم يحقق وجوده الفعلي في مستوى الشيوع والتكرار في الاستخدام، من هنا اقترح على من يستخدم أحيانًا هذين المصطلحين الغريبين إلى حد ما عن حيز القصة القصيرة جدا بمفهومها الواضح، أن يفكر مليًا ويتراجع عن إطلاق التسميات الجزافية، سواء أكانت التسمية عن طريق هذين المصطلحين أم عن طريق غيرهما، إذ هناك عشرة مصطلحات أخرى – في الأقل – سميت بها القصة القصيرة جدًا!!

(3)

ما العلاقة بين القصة القصيرة جدًا والقصيدة الومضة واللقطة السينمائية؟

تبدأ العلاقة الحميمة بين هذه الأجناس الثلاثة انطلاقًا من كونها إنتاج الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين على وجه التحديد، ففي هذه المدة الزمنية مالت الفنون الأدبية والتصويرية إلى الاقتصاد كثيرًا في تكويناتها الجسدية، فتواصل بعض المبدعين مع الحالة الإبداعية الجديدة التي تتشكل من خلال إيقاع "الدفقة"؛ سواء أكانت هذه الدفقة شعرية أم نثرية أم تصويرية.. إلخ. من هنا نجد التداخلات الجمالية والرؤيوية كبيرة بين هذه النصوص، التي قد تغدو بدورها نصًا شاملاً، يصلح أن ينظر إليه على أساس أنه قصة قصيرة جدًا من زاوية، وقصيدة نثرية ومضية من زاوية أخرى، ولقطة سينمائية من زاوية ثالثة.. ولايعني هذا هذا التوصيف أن تكون حدود هذه النصوص ضيقة فعليًا، فهي إن كانت ضيقة من جهة الحجم، فإنه يفترض بها أن تكون من خلال لغتها منتمية إلى "جوامع الكلم" التي ألفاظها محدودة، ومعانيها ودلالاتها متشعبة وعميقة.

وبكل تأكيد فإننا حين التأمل في هذه الظاهرة النصية الجديدة، سنجد الحالة الجمالية للنص القصير جدًا – مهما تكن ملامح شكله – منسجمة إلى حد كبير جدًا مع المقولة البلاغية العربية المشهورة: "خير الكلام ما قل ودل"، وبذلك تتكرس من الناحية الجمالية العلاقة بين الأثافي الثلاث (القصة القصيرة، والقصيدة الومضة، واللقطة السينمائية) في كونها تشترك معًا في تحقيق هذه المقولة الجمالية قديمًا وحديثًا. يضاف إلى ذلك أن عناصر اللغة التصويرية المكثفة، والإيقاع المتوتر السريع، و الصدمة الإبداعية العالية، والرؤية العميقة المفعّلة جماليًا عن طريق الإيحاء والرمز والغموض، وصفة الانفتاح على الأجناس الأدبية المختلفة.. كلها عناصر جمالية مشتركة تدفع باتجاه تكوين العلاقة الحميمة بين هذه الأجناس الثلاثة، فلا نعود من منظور إيجابي قادرين على أن نميز كثيرًا بين القصة القصيرة جدًا والقصيدة الومضة، أو بينهما وبين اللقطة السينمائية التي ارتفعت درجة حساسيتها في النصوص العربية التجريبية الجديدة، وذلك انطلاقًا من كونها تشترك في جماليات انضوائها تحت مفهوم "النص المفتوح".

(4)

هل القصة القصيرة جدًا نص مكتمل؛ أم هي مشروع نص قصصي؟

يبدو أننا نبالغ إذا تحدثنا عن القصة القصيرة جدًا بصفتها نصًا مكتملاً في الوقت الراهن، فالنص المكتمل – عمومًا – سواء أكان نصًا إبداعيًا أم نقديًا هو نص أسطورة أو خرافة، فالكتابة الجديدة مهما كان شكلها، على وجه العموم، هي كتابة تفترض نفسها غير مكتملة، لأنها كتابة تجريبية تسعى إلى عدم التشكل في معايير جمالية ثابتة، وهذه الحالة ستعني إلى حد ما – من وجهة نظري - أن الكتابة الجديدة ستبقى في حدود مشروع النص، أو بالأحرى هي نص التجريب في الحساسية غير المكتلة أو فيما سمي "الكتابة عبر النوعية"، وهنا نتصور جماليات هذه الكتابة تبحث دومًا في أسلوب من أساليب التمرد على تشكلها في ذاتها بصفتها نصوصًا نزقة لا تخضع للمعايير الجمالية النقدية المألوفة، أي أننا ما زلنا نتكهن تجريبيًا بالجماليات التي تخص القصة القصيرة جدًا، وقد ينطبق هذا على القصة القصيرة عمومًا؛ لأنها فن وسطي، ظُلِم بوقوعه بين عملاقي الإبداع الشعر والرواية؛ لذلك ما زال هذا الفن يستعير جمالياته من هنا أوهناك، ففيه قدر من جماليات الرواية ديوان العرب في القرن العشرين، وفيه قدر آخر من جماليات الشعر ديوان العرب قديمًا وحديثًا.

في هذا السياق، لا نعيب القصة القصيرة جدًا إذا قلنا عنها: "هي مشروع نص قصصي"؛ إذ يعني هذا الوصف التشبث بكسر المستقر أو الثابت في المعيارية الجمالية للإبداع التقليدي، وعلى وجه التحديد في معياريات جماليات السرد التقليدي، ولأنها (القصة القصيرة جدًا) مشروع نص تجريبي، له حساسية جمالية خاصة، وشروط تاريخية خاصة، فإن جمالياته الحقيقية تبقى عصية على التنميط الذي يحد من انفتاحها على الإبداع والحياة، والاستعارة منهما ما تراه مناسبًا لكينونتها التي تتسم بسمات النص الإشكالي الجديد الذي يفرض جمالياته من ذاته،لا من المحاكاة لآراء نقدية أو لجماليات معيارية معينة نتوقع أن يوصف بها النص المكتمل، فيما لو تحقق وجوده!!

(5)

هل القصة القصيرة جدًا تعبر عن مرحلة متطورة، أم هي استجابة لسرعة العصر؟

هي تعبير عن مرحلة متطورة، وفي الوقت نفسه استجابة لسرعة العصر!!

كل الفنون الأدبية مالت بعد السبعينيات إلى الكتابة القصيرة جدًا، في الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والمقالة، والنقد.. وهذا الميل غدا جزءًا من ظاهرة الانفتاح الثقافي، أو من العولمة الثقافية بمفهومها التكنولوجي، أو من انتشار الوعي والثقافة بين جمهور الناس، لذلك شعر المبدع بأنه أحد مسارب الوعي والثقافة، وأنه يجب أن يكون مختلفًا في مواجهة ذاته والآخر بصفتهما إنسانًا جديدًا مختلفًا عن الإنسان القديم..

إن المبدع الجديد في مواجهة إنسان حديث ندعي أنه ذكي بفعل عوامل ثقافية كثيرة، مارس التركيز في الكتابة بصفتها ترتكز على الإيماء، والغموض، والحذف، والاختزال، وترك المهم من أجل الأهم.. وأن يترك ما وراء السطور للمتلقي كي يكتشف ما يكتشف.. وعلى هذا الأساس مال الإبداع عمومًا إلى النوعية المكثفة، وابتعد عن التسجيلية التاريخية المسطحة.. من هنا نستطيع أن نصف القصة القصيرة جدًا بكونها تعبر عن مرحلة متطورة أو مرحلة جديدة في الإبداع وفي تفاعلات المشهد الثقافي عمومًا، فغدا الإبداع لا يحتمل جماليات: التفصيل، والاستطراد، والحشو، والفضفضة.. إنه إبداع يتصف بملامح "خير الكلام ما قل ودل"، كما أسلفت.

ولا يعيب القصة القصيرة جدًا في الوقت نفسه أن تكون ابنة زمنها وعصرها، وأن تستجيب لسرعة العصر، وأن تتخلص من المادة الطويلة التي لم تعد تجذب القراء، حيث المادة القصيرة جدًا هي التي يفترض بها أن تشد القراء إلى أعماقها، نحن الآن في زمن يقول لنا: "ما تكتبه في مئة صفحة اكتبْه في عشر صفحات، وما تكتبه في عشر صفحات اكتبْه في صفحة واحدة، وما تكتبه في صفحة اكتبْه في ثلاثة أسطر.

لم يعـد الأدب، وهـو الآن في مرحلـة التقهقـر -علـى وجـه العمـوم- في مواجهـة الفضائيات والإنترنت، يمثل ثقافة ديوان العرب، لذلك لا يحتاج المتلقي إلى الأحجام الأدبيـة، من هنا قد نتوقع أن تصير القصة القصيرة جدًا خلال القرن الواحد والعشرين ديـوان العـرب الجديد.

(6)

في رأيك ما مفهوم الاختزال / التكثيف؟

مفهوم الاختزال أو التكثيف مفهوم متشعب إذا أخذنا بعين الاعتبار جماليات البلاغة العربية في تكوين الجمل السردية من منظور الابتعاد عن التقريرية والمباشرة لمصلحة الصورة الفنية، أو من منظور إيجازَي القصر والحذف، بصفتهما يؤكدان الاقتصاد في التعبير عن المعاني على طريقة جوامع الكلم، أو من منظور أن تكون الألفاظ على قدر المعاني على طريقة "خير الكلام ما قلّ ودلّ".. أما إذا أخذنا بعين الاعتبار جماليات السرد، فإن القصة القصيرة جدًا لا تخرج عمومًا عن توظيف بعض عناصر البنية السردية المتمثلة في اللغة والشخصية والزمكانية والحدث والحبكة والعرض.. بحيث يكون هذا التوظيف في حدود الحاجة الضرورية الموائمة لسياق الاختزال والتكثيف، بصفة هذه الإشكالية الجمالية المكثفة أبرز سمات القصة القصيرة جدًا التي ترتقي في لغتها إلى مستوى الشعر الجيد.

(7)

هناك من يعدّ الاقتصاد إرهاقًا لبعض مكونات القصة، ما وجهة نظرك في هذا؟

من الناحية المبدئية يمكن أن نعد ترادفات الاختزال / التكثيف / الاقتصاد - بعد أن وضحنا مفهومها - سلاحًا ذا حدين، حده الأول إيجابي في حال أن يكون التكثيف عنصرًا جماليًا يتطلبه الموقف القصصي، وهنا يغدو غير التكثيف عبئًا وركاكة في البنية السردية، وعلى هذا الأساس يفترض أن تكون القصة القصيرة جدًا إحالة سريعة على جزئيات سردية، بمعنى أن تكون القصة القصيرة جدًا تعبيرًا عن حالة نفسية أو واقعية أو خيالية قصيرة جدًا أو مكثفة جدًا، ومن غير المعقول أن يكون موضوع القصة القصيرة جدًا فضفاضًا إلى حد أن يصلح موضوعًا لقصة قصيرة أو موضوعًا لرواية، وإن تحوّل إلى ذلك يغدو سلبيًا، ومن هذه الحالة السلبية ينطلق الحد الثاني السلبي أيضًا، الذي يخص عجز المساحة اللغوية القصيرة جدًا عن التعبير عن موقف قصصي يبدو أنه غير صالح في تشكيل بنية القصة القصيرة جدًا، وفي حال الإصرار على كتابة القصة القصيرة في ضوء هذا التشوه نجدها في هذه الحالة قصة مبتورة، أو هي جسد بلا رأس وأطراف، وهنا أيضًا، وبكل تأكيد، يعد الاقتصاد في اللغة إرهاقًا لمكونات القصة القصيرة جدًا التي يظلمها كاتبها في عدم قدرته على فهم قدراتها الجمالية المحدودة نسبيًا في الكم لا النوع.

(8)

لماذا تكتب القصة القصيرة جدًا؟

أرى أن المبدع الجيد لا يختار الشكل الفني لتجربته الإبداعية، لأن الشكل الفني هو الذي يفرض ذاته على مبدعيه. من هنا تبدو القصة القصيرة جدًا ابنة التجربة الإبداعية التي تستدعيها، فهي شكل يتدفق بالحيويتين السردية والشعرية، ولعل أبرز ملامح هذا التدفق أنها تتشكل من خلال دفقة مكثفة تعبر عن لحظة شعورية أو واقعية أو متخيلة.. وبإمكان القاص في زمن واحد أن يكتب عدة قصص قصيرة جدًا في جلسة واحدة عندما يشعر أنه محكوم بعدة تجارب توهجه أو تعذبه، قد يكون بين هذه القصص في النهاية وحدة موضوعية أو وحدة شعورية تجعل منها نصوصًا "برقية" منفتحة على رؤى أودلالات عميقة.

وعلى أية حال فإن معظم كتاب القصة القصيرة تطوروا إلى حد ما في تجربتهم الإبداعية، فكتبوا القصة القصيرة جدًا، لأنهم شعروا بمسؤوليتهم الحقيقية عن نشأة القصة القصيرة جدًا وتطورها، بل إنهم غدوا يتحملون مسؤولية التنظير لجمالياتها من خلال نصوصهم، ومن خلال تطبيق بعض رؤاهم وتنظيراتهم على نصوص الآخرين.

(9)

ما دور الناقد في تأطير هذا النوع من القص؟

مازالت الدراسات النقدية محدودة جدًا في مجال القصة القصيرة جدًا، وهذا يعود إلى حداثة نشأة القصة القصيرة، بحيث لا يتجاوز عمرها الفعلي خمسة عشر عامًا، ابتداء من منتصف الثمانينيات. لذلك يقع العبء على عاتق النقاد وتحديدًا على عاتق القاصين النقاد أن يضعوا من الناحية التنظيرية الجماليات المنتظر تحقيقها في القصة القصيرة جدًا، وأن يدرسوا من الناحية التطبيقية ما أنتج من مجموعات وما تناثر من قصص قصيرة جدًا في الصحف المختلفة، بحيث تؤكد هذه الدراسات التطبيقية أن القصة القصيرة جدًا ليست فنًا مجانيًا، يمكن أن يمارسه أي كاتب متسلق، فتصبح القصة القصيرة جدًا مجرد خواطر وعبارات متناثرة لا تسمن ولا تغني عن جوع، وفي هذا العمل يمكن أن تنفى نصوص كثيرة، وتخرج من دائرة القصة القصيرة جدًا، كما يجدر التحذير من نزعة تحول القصة القصيرة جدًا إلى مجرد قصائد نثرية مشوهة!! طبعًا ليس من حقنا أن نصادر مشروعية أية كتابة يكتبها أي إنسان مهما كانت درجة كتابته لها، لكن من حقنا أن نعلي من شأن الكتابة الجيدة، ونحضحض من شأن الكتابة المتواضعة فنيا.

(10)

وما دور القارئ / المتلقي حيال مثل هذا النص؟

لم يستوعب المتلقي بعد هذا النوع من السرد، إذ يعتقد في داخله أنه كتابة لا تنتمي إلى عالم الحكاية أو القصة التي تربى عليها، فهو لا يقتنع مثلاً أن تكون القصة في حدود سطر ونصف او خمسة أسطر أو عشرة أسطر.. ومن هذا المنطلق نعد هذا الدور دورًا سلبيًا، فالعبرة في زمننا لم تعد بالحجم، بل إن الكتابة في مجملها لا يتحسن وضعها من خلال حجمها؛ لذلك لا بد أن يستوعب المتلقي جماليات القصة القصيرة جدًا، فيؤكد من خلال ذائقته المتطورة أن الكتابة الجديدة على وجه العموم تميل إلى هذا الاختزال أو التكثيف، وأن شيوع بعض النماذج القصصية السلبية في هذا المجال لا يعني أن العيب في القصة القصيرة جدًا، لأنها رغم حجمها القصير جدًا فهي تبقى قصة لا تتقن إلا من خلال مبدع له دور فاعل في كتابة القصة على وجه العموم.

الحوار الثاني

القصة القصيرة جداً

رؤية متجددة

-1 -

منذ أن انشغلت الكتابة الجديدة بمسألة التجريب والبحث عن الأشكال الأدبية الأكثر فاعلية في الانسجام مع طبيعة العصر الثقافية ونحن نعيش حركية التحولات التجنيسية العديدة في الكتابة العربية الحديثة، وكانت خاصية انفتاحية الأشكال أو الأجناس الأدبية بعضها على بعض هي التيمة الجوهرية التي تعد من أهم بنيات التحولات الإبداعية الثقافية، التي لامست مختلف الأجناس الأدبية التقليدية المستقرة نسبياً في زمكانيات ما قبل القرن العشرين. لكن التحولات الفعلية في كثير من الأجناس بدأت بوضوح في موجة الستينيات تحديداً.

ما حدث في فضاء الكتابتين الرئيستين الشعرية والسردية أنهما أصبحتا متطورتين بخطا متلاحقة أكثر بكثير مما حدث في العصور السالفة من جهة، وأن التداخل بين أساليبهما في كتابة واحدة دامجة بين الجنسين أصبحت على أشدها من جهة ثانية، ثم يبدو أن الكتابة الرئيسة الأكثر تطوراً في مجالي الشعر والسرد توقفتا الآن نسبياً في المستوى الشعري عند "قصيدة النثر"، وفي المستوى السردي عند "القصة القصيرة جداً"، بصفتهما خطابين أمسى لكل منهما خصوصيات بارزة شعرياً أو سردياً من جهة ثالثة، وأيضاً تكوُّن خطاب النص الذي أصبح من الصعب على المتلقي أن يقر بتبعيته للشعر أو للسرد من جهة رابعة.

يبدو أنه في كثير من الأحيان ارتبطت الكتابة الجديدة بحساسية خاصة، جعلت النص الإبداعي الجديد خطاباً مفارقاً لما كان مألوفاً - بشكل واضح- عند مقارنة النصوص الأدبية

بعضها ببعض، دون أن يكون هناك أي انقطاعات تواصلية ما بين حاضر الكتابة العربية وماضيها من جهة، وما بين هذه الكتابة والكتابة الأخرى التي أضحت لها سمة العالمية في عصر الانفتاح الثقافي بين الأمم والشعوب من جهة أخرى.

إذن، تعدّ القصة القصيرة جداً من هذه الناحية متواصلة مع الخبر القصير الشائع في التراث، ومن ثمّ فهي إنتاج مرحلة زمنية معاصرة لها سمة التكثيف والاختصار في كل الأشياء، بما في ذلك الإبداعية على سبيل المجاز.

وبصورة عامة، فإن سياق التحولات الإبداعية التي أنتجت "الشعر الجديد" و"القصة الجديدة" و"النقد الجديد"... في مجالي الأدب والفن، هو السياق الذي أصبح يميل إلى تكثيف الكتابة الأدبية والأشكال الفنية عموماً إلى أعلى درجات الكثافة الشعرية الممتلئة بالصور والاختزالات اللغوية والدلالات الترميزية الموحية...وهلمّ جرا.

من هذه الناحية، يمكن الحديث عن "القصة القصيرة جداً" بصفتها نصاً أو خطاباً أدبياً جديداً جداً، ولد بفاعلية في الثمانينيات، و ازدهر في التسعينيات تحديداً من القرن الماضي، ومن ثمّ فهو لم يحظ بعد بأية كتابات تنظيرية أو تطبيقية نوعية، خاصة أن القصة القصيرة نفسها (وهي الأم للقصة القصيرة جداً، وقد زاد عمرها في الإبداع العربي على القرن باستثناء تاريخ الإرهاصات الطويل)، لم تحظ هي الأخرى بدراسات نقدية بمستوى الدراسات التي كتبت في فضائي الشعر أو الرواية.

ربما كانت هناك أسباب كثيرة حالت دون الاحتفال بتاريخ فني جمالي ما للقصة القصيرة جداً التي أطلق عليها النقد في بعض تصنيفاته خطأً تسمية الأقصوصة، منها:

1- استسهال كتابتها عند كثير من الكتاب.

2- حداثة هذا الفن، فهو ما زال يمثل عن طريق حداثته دائرة الهامشية من وجهة نظر كثير من النقاد السرديين.

3- ربما بسبب الجهل بقوانينه وآلياته، أو بسبب الفقر التنظيري في هذا الجانب.

4- ربما بسبب الرفض الثقافي الإبداعي الرسمي المهيمن لمثل هذا التحول الذي يجيء غالباً على أيدي الكتاب الشباب، على اساس أن "القصة القصيرة جداً" و"قصيدة النثر"

هما الجنسان الأدبيان الشبابيان اللذان ما زالا يناضلان في دائرة اكتساب الشرعية، وإن كان الأمر مختلف بالنسبة إلى القصة القصيرة جداً مقارنة بقصيدة النثر، لأن معيارية الوزن محددة وجاهزة لسلب الشعر شعريته في الأقل شكلياً. في حين من الصعب الحديث عن معيارية واضحة يجدها القارئ غائبة عن جسد القصة القصيرة جداً، لكون هذه القصة القصيرة جداً يمكن أن تكون ذات حدث وشخصية وزمكانية، وتشويق وحبكة ولغة شعرية... ولكن بنسب مختصرة جداً قياساً لما يوجد في الرواية أو الرواية القصيرة أو القصة أو القصة القصيرة أو الأقصوصة، وهذه كلها تسميات تعني حجماً لغوياً أكبر من حجم القصة القصيرة جداً التي يمكن أن تقع ما بين بضع كلمات أو سطر وعشرين سطراً.

لكن تبقى مسألة الكم اللغوي في القصة القصيرة جداً مسألة غير محسومة، إلا أنها على أية حال يجب أن تكون أقل من صفحة، بمعنى ألا تزيد كلماتها على حدود مئتي كلمة تقريباً، وألا تقل عن خمسين كلمة، إذ إن من المبالغة الشديدة أن يكتب بعض القاصين سطراً واحداً أو أقل، ويدعي من خلاله أن ما يكتبه قصة قصيرة جداً.

في الأحوال كلها، إن اللغة في القصة القصيرة جداً يجب أن تكون مكثفة متوترة؛ لتصبح من الناحية الجمالية مشابهة إلى حد كبير لقصيدة النثر وهي توغل في الصورة، أو وهي توغل في عاديتها اللغوية المألوفة المليئة بالمفارقات، وهنا يمكن أن يصاغ كثير من القصائد النثرية في شكل القصة القصيرة جداً، وأيضاً أن يصاغ كثير من القصص القصيرة جداً في شكل قصيدة النثر، فلا نعود قادرين على التفريق بينهما.

هكذا، من بين مصطلحات "القصة القصيرة" و"النص" و"الأقصوصة" و"الخاطرة" و"الخبر" و"القصيدة" و"قصيدة النثر"... ولدت "القصة القصيرة جداً؛ لتكثّف..وتوتّر..وتؤسطِر.. وتبهر.. وتحاول أن تعلن أنها النص الأكثر اقتراباً من المتلقي المتعب من العصر في عالمه المتلئ بالتقطيعات والتشوهات والتناقضات والاستهلاكيات... وأن محاولات مقاربة هذه القصة

القصيرة جداً من الضروري أن تتكـئ إلى حـد كـبير علـى مـد جـسور الانفتـاح مـن خـلال التناص بينها وبين الأجناس الأخرى... وتحت سقف مقولة "خير الكلام ما قلّ ودلّ"!!

ما أجمل الكثافة اللغوية الشديدة وهي تنتج في الوقـت نفسه أكثـر الـدلالات عمقـاً وإفصاحًا عن رؤية بل رؤيـات متعـددة في أصـوات متعـددة، يمكـن أن تعلـن عـن نفـسها في مستويات لغوية لا لغة واحدة شعرية، وهنا يبقى الفرق واضحاً بـين سـرد ينمـو مـن خـلال تعددية الأصوات، وإن كانت محدودة، وشعر ينمو من خلال صوت الـشاعر الـذي ينقـل لنـا عالماً متعدداً!!

لم يكن القصد من وراء هذه المقالة الدخول في عوالم قراءة "القصة القصيرة جداً"، الـتي أراها من أهم عناصر الكتابة السردية في بدايات القـرن الحـادي والعـشرين، وإنمـا كـان هـذا الكلام مقدمه لإعلان يمكن أن يوجه إلى كتاب القصة القصيرة جـداً، كـي يـسهموا بجديـة في إثراء هذا الفن العصري المتجدد.

- 2 -

بإمكاننا أن نعدد عدة أسباب، تفسر ظاهرة تحول الكتاب إلى القـصة القـصيرة جـداً، لعلّ من أبرزها:

1. تراجع القراءة الثقافية بين جمهور القراء.
2. ميل المبدعين إلى الاختزال على طريقة "خير الكلام ما قل ودل".
3. ازدياد الكآبة، وعلى أحسن الأحوال التـشاؤل (بـين التـشاؤم والتفـاؤل)، في حيـوات المبدعين.
4. توزع المبدع معيشياً وثقافياً إلى "أوصال" على طريقة "حمل عدة بطيخات في يد واحدة".
5. الميل إلى النفس الشاعري الذي أثر كثيراً في الكتابة المعاصرة عموما.
6. كثرة الهواة في الكتابة الإبداعية، مما يشكل "استسهالاً" للكتابة عموماً.
7. تهميش الثقافة والإبداع الجادين.

8. الانتشار الثقافي، بحيث لم يعد القاص حكواتيَّ عصره، فيطيل في "اللت والعجن" على طريقة سخافات "الحاج متولي"!!

هذه إشارات قصيرة تشير إلى "غيض من فيض"، بحيث تبدو عناوين، يمكن الإسهاب فيها إن تناسينا الفهم بالإشارة!! ومن هنا أيضاً يمكن الحديث عن انشغال الكاتب، أو عن استسهال الكتابة، أو ما إلى ذلك!!

في رأيي الخاص، تبدو كتابة القصة القصيرة جداً مسؤولية كبيرة، إذ بإمكان السارد أن يخفي عيوب كتابته في القصة القصيرة أو الرواية أو السيرة الذاتية أو الرحلة ... لكن ليس بإمكانه أن يخفي أصغر العيوب – ولتكن عيبًا إملائيًا شائعًا – في قصة قصيرة جدًا، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بالجماليات الفنية؟!

ليس بإمكاننا أن نصادر من الآخرين حق الكتابة في أي جنس أدبي، أو حق التجريب على العموم، يضاف إلى ذلك أن الكتابة مهما كانت، لا تخلو من جمال ما... من هنا لا مناص من الإقرار بكون القصة القصيرة جداً هي الأحدث من بين الفنون السردية المعاصرة، وتحديداً هي الخطاب السردي الأكثر حداثة وتجريباً وإقناعاً... بل إن الفنون كلّها جنحت اليوم إلى سياق "الفن القصير جداً"، انطلاقاً من جماليات التكثيف من خلال الحذف، والقصر، والترميز، والصورة، والغنائية، والإيحاء...

في ضوء هذا التصور لا يمكن أن نعدّ هذا الفن السردي القصير جدًا "تقليعة" أدبية، أو "موضة" زوبعائية، أو "نشوة" طارئة سرعان ما تختفي..."نحن فعلاً" في زمكانية القصة القصيرة جداً. فقد كان القرن العشرون مسرحاً للرواية، وسيكون القرن الحادي والعشرون – من الناحية السردية –مسرحا للقصة القصيرة جداً، حتى النصوص السردية الطويلة ستكتب على طريقة القصة القصيرة جدًا، بمعنى أن الرواية – مثالاً – ستكون مجموعة كبيرة من القصص القصيرة جدًا... ربما أكون، في هذا الرأي، خيالياً "أكثر من اللزوم"، لكن هذا هو الهاجس الكامن في الرؤى الاستشرافية للمستقبل...!!

بكل تأكيد، ليس كل ما نقرأ من نتاج القصة القصيرة جداً يدرج تحت هـذا المـسمى. وتأكيداً لذلك، فإن الأجناس الأدبية والفنون كلها يوجد فيهـا الغـث، والركيـك، والـدوني.. مما يجعـل الجـنس الأدبـي الواحـد أشـكالاً وألوانـاً ومـستويات متعـددة في الـدرجات الفنيـة والجمالية، لذلك لا بد من تهميش الـدخلاء، ونفـي الغربـاء، وتحفيـز الفعـل الإبـداعي..ولا يكون هذا إلا من خلال النقد الواعي القادر على أن يميز النصوص بعـضها مـن بعـض، وألا يحسب الشحم فيمن شحمه ورم كما يقول المتنبي!!

نهاية، لا أعتقد أن هناك خلافاً بين المبدعين والنقـاد علـى التـسمية، ومـن جهـتي لا أميل إلى تعددية الأسماء، فالاسم الشائع هو قصة قصيرة جـداً، أمـا مـن أراد أن يخـرج عـن هذه التسمية فهو – على ما أظن - خروج الذائقة المزاجية، والتـصور الشخـصي للاخـتلاف لا أكثر ولا أقل!!

الحوار الثالث

إجابة عن تساؤلات القصة القصيرة جداً!!

بمعيارية نسبية يمكن تعريف القصة القصيرة جداً على أساس أنها بضع كلمات أو بضعة أسطر، تشكل نصاً سردياً مكثفاً، هو الحجم الأصغر في سلسلة "فن القص" المتدرجة من الرواية، فالقصة، فالقصة القصيرة، فالأقصوصة،فالقصة القصيرة جداً...

وعلى الرغم من كون هذا التعريف ساذجاً إلى حد ما، إلا أنه قد يحدد القصة القصيرة جداً في إطار الفاعلية اللغوية الكامنة في كلمتي "القصيرة جداً"، وهذه الفاعلية من حيث الكم تجعل مساحة هذا الخطاب تتراوح ما بين الجملة كحد أدنى وثلث الصفحة الواحدة كحد أعلى..!!

ومع ذلك، ستبقى هناك إشكاليات في المفاهيم، تستحضر التداخل بين أجناس القصة القصيرة والأقصوصة والقصة القصيرة جداً والحكاية والخبر والمثل والنادرة والقصيدة النثرية... إلى آخر ذلك من أجناس متشابهة حجماً في أقل تقدير. وميزة هذا التداخل أنّ له منفعة انفتاح القصة القصيرة جداً على أجناس أخرى في الشعر والنثر، مما يجسد كتابة "النص" من خلال تداخل الأجناس الأدبية بعضها على بعض، إلى الحد الذي تتهمش فيه أهمية تعريف أي جنس أدبي له حساسية التجدد تعريفاً معيارياً خالصاً، وهذا ما برر شيوع مسميات القصة القصيدة، والقصيدة السردية، وقصيدة النثر، والرواية الشعرية... ومن ثمّ يمكن وصف القصة القصيرة جدًا بأنها نص سردي منفتح على الأجناس الأدبية والتشكيلية والتقريرية بطرق متعددة!!

* **

المقولات "الكلاسية" التي تهاجم الكتابات الجديدة وترخّص من قيمتها كثيرة... ولكنني أظن أن اختزال عالم السرديات إلى أصغر حجم نصوصي هو ظاهرة صحيّة، بحيث تصبح مساحة القصة القصيرة جداً بحجم مساحة القصيدة القصيرة جداً من الناحية الكمية اللغوية. وإذا استطعنا أن نجعل من هذه الكتابة قيمة جمالية، لا مجرد كلمات مثرثرة أو اختزالات مبتورة، فإننا حينئذ ندرك قيمة ولادة هذا الجنس السردي المنفتح والمتولد من طبيعة ظروفه الزمكانية.

وهنا،بكل تأكيد، ليست القصة القصيرة جدًا مبتذلة، كما يتصورها بعضهم، أو أنها آخر صرعة من صرعات الـ "موضة" كما يتصورها آخرون... وهي ليست في الوقت نفسه "بدعة" منقطعة عن التراث، تتقصد الكسر والإيهام بالتمرد والتحديث... ثم ليست هي لعبة مباحة لكل "من هبّ ودبّ"... أو "روشيتة في يد صيدلي"... إنها خطاب جديد له سياقه الثقافي التاريخي الممتد على طول تاريخ الإبداع، الذي جسد روح الإرهاصات القصصية القصيرة جداً، التي شاعت في ماضينا على شكل الأخبار، والحكايات، والخرافات، والأساطير، والنوادر، والحكم، والأمثال..!!

ولأننا نعيش عصراً له صفة الانفجار الثقافي والمعرفي والحدثي، فإن تركيبة نفسياتنا أصبحت تميل إلى" وعي الشظايا" و"التفتت العنقودي"، حتى على مستوى الإبداع الذي أصبح مقطّعاً ومتداخلاً ومجزأً، كما هو حاله في كثير من الروايات الجديدة، التي تكتب بتعددية مجموعة كبيرة من القصص والقصص القصيرة جداً، المترابطة بتداخل عجيب بين الأزمنة والأحداث والشخصيات والأمكنة والأصوات اللغوية... ومن هنا يمكن تأكيد أن القصة القصيرة جداً جاءت صياغة من صياغات الضرورة الإبداعية المنجزة كظاهرة صحية؛ اسمها في ثوبها: "القصة القصيرة جداً"، وهي تدفعنا دوماً إلى تقعيدها فنيًا من خلال ملامح تجسّدها اللغوي ورقيًا أو رقميًا.

* **

الكتابة التي تتعدد في أجناسها تبقى عالماً مفتوحاً لتوالد أجناس جديدة أخرى، والسرديات -من وجهة نظري- عالم ممتلئ بالأجناس التي تشكل تعددية في فنون القص والحكي والإخبار والأسطرة والنثر الشعري... ولعلّ من السفسطة أو التوهم أن يعتقد بعضنا في لحظة ما بأن القصة القصيرة تُقوّض أركان النص" وذلك لسبب وجيه؛ وهو حرية مشروعية الكتابة في أي جنس أدبي قديماً كان أم جديداً،دون الأخذ بعين الاعتبار قدسية شكل على حساب شكل آخر؛ إذ لكل شكل خصوصياته الفنية التي تمكنه من العيش بحميمية خاصة لدى مبدعين يجدون أنفسهم في جنس أدبي دون آخر.

وليس من المعقول أن أطلب من قاص في مجال القصة القصيرة جداً أن يكتب بأسلوب قصة محمود تيمور الفضفاضة المترهلة بمفهومنا الآن، كما أن محمود تيمور نفسه كان طليعياً في سياق زمنه.وهنا تبقى مسألة الكتابة محكومة بوعي القاص لجماليات فنه المحتفي به، ولن نتصور هذه الجماليات معجزة؛ لأنها "ببساطة" غير مقننة،ولا يمكن تقنينها أو معيرتها بأسلوب علمي محض.

يبدو أننا لن ننتظر يومًا أن نعيش في زمن القصة القصيرة جداً، أو نسمع عنه،لأننا فعلاً الآن نعيش زمنًا مهمًا في كتابة القصة القصيرة جداً، حيث يمكنني تأكيد أن القاصين العرب كتبوا ما يزيد على مئة مجموعة من جنس القصة القصيرة جداً، يضاف إلى هذه تلك القصص القصيرة جداً المنشورة في مجموعات القصة القصيرة، أو في الدوريات المختلفة، أو في المواقع الورقية والإلكترونية، مما يجسد كماً مهماً أنجز أغلبه خلال الخمس عشرة سنة الماضية،ومؤخراً بدأت تظهر الدراسات النقدية التي تهتم بهذا الفن وتحاول أن تؤصل له.

* **

ربما من الصعب الدخول في عباءة الآباء البطرياركيين لتوجيه النصائح إلى الآخر...

لكنني أظن من خلال التجربة المتواضعة في هذا المجال أن الكتابة هنا ليست سهلة بالدرجة التي يمكن أن يتصورها بعض الكتّاب الهواة، فإذا كانت القصة القصيرة جداً

وقصيدة النثر توحيان ضمن معطيات تطور الكتابة وانتشارها أنهما نهاية التجديد اليوم، فإن حجمهما المكثف وأسلوبهما المتجدد المعرّى من كثير من القيود الفنية، يجب ألا يخدعنا مظهرياً؛ فنجد أنفسنا متورطين في إنجاز كتابة غير فنية.

لذلك يجب أن يتهيأ لنا في أحيان كثيرة أن كتابة القصة القصيرة جداً، ربما تكون أكثر صعوبة من كتابة القصة القصيرة أو الحكاية؛ لأنها تحتاج إلى أن تكون ومضة أو دفقة واحدة ممتلئة بالتوتر والشعرية والإيحاء وتعددية الدلالات والرؤى والأصوات، إضافة إلى اكتمال عناصر السرد أو بعضها؛ وهذه الفاعلية ليست مطية سهلة على أية حال.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم خليل: شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، وزارة الثقافة، الأردن، 2010.
2. أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا،دار الأوائل، دمشق، 2000.
3. جار الله الحميد: رائحة المدن، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1997.
4. جار الله العميم: ضوء يشير إلى إصبعين، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008.
5. جبير المليحان: الوجه الذي من ماء،الانتشار العربي بيروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008م.
6. جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية. http://www.doroob.com/?p=864.
7. جميل حمداوي: خصائص القصة القصيرة القصيرة جدًا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران (دراسات نقدية)، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، 2009.
8. جميل حمداوي:القصة القصيرة جدًا جنس أدبي جديد: http://jamilhamdaoui.blogspot.com/2012_08_01_archive.html.
9. حسن علي البطران: بعد منتصف الليل، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2012.
10. حسن علي البطران: ماء البحر لا يخلو من ملح، نادي الطائف الأدبي، الطائف، 2012.
11. حسن علي البطران: نزف من تحت الرمال، نادي القصيم الأدبي، القصيم، 2009.
12. حسين المناصرة: جماليات المغامرة "قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جدًا"، المجلة الثقافية، العدد175، الإثنين 15 / 10/ 1427هـ الموافق 6 / 11 / 2006.
13. حسين المناصرة: القصة القصيرة جدًا رؤى وإشكاليات، المجلة الثقافية، العدد375، الخميس، 10 / 7 / 1433هـ الموافق 31 / 5 / 2012.

14. حفناوي بعلي: شعريّة التوقيعة؛ مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 413، 2005.
15. حكيمة الحربي، قلق المنافي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2004م.
16. خالد اليوسف: أصوات قصصية:مختارات من القصة القصيرة السعودية، وزارة الثقافة والإعلام السعودية، الرياض، 2012.
17. خالد اليوسف: أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير)، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، الرياض، ط1، 2009.
18. خالد اليوسف: المنتهى.. رائحة الأنثى، الانتشار العربي، بيروت، 2008م.
19. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري، حلب -سوريا، ط1، 2002.
20. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول،م2، 1982.
21. طلعت سقيرق: القصة القصيرة جدًا.. مقدمة وإشارات: http://www.wata.cc/forums/showthread.php?17073.
22. فهد الخليوي، رياح وأجراس، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008م.
23. الموسوعة الحرة: http://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Moss.
24. يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، دار الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
25. يوسف حطيني: نظرية القصة القصيرة جدًا http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=55949.

حسين المناصرة

وُلد حسين عبد الله موسى المناصرة في17/ 5/ 1958 في قرية بني نعيم/ الخليل، وأنهى الثانوية في مدرستها سنة 1977، وحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية سنة 1981، وشهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث من الجامعة نفسها سنة 1985، ثم شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية سنة 2001.

عمل في جامعة الملك سعود بالرياض منذ سنة 1987، محاضراً، ومستشاراً بوكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي (2007-2012)، ومستشاراً بوكالة الجامعة للتطوير والجودة(منذ 2012)، ومديراً تنفيذياً لكرسي الأدب السعودي فيها (منذ2011)،ومستشارًا في جهات أخرى عديدة داخل جامعة الملك سعود وخارجها.

وحاضر فصولاً دراسية عديدة في كلية المجتمع، وكلية الدراسات التطبيقية وخدمة المجتمع، وجامعة القدس المفتوحة بالرياض؛ وقدم عدة دورات تدريبية في مجالات الإبداع والكتابة الوظيفية؛ وحكّم عددًا كبيرًا من الأبحاث، والكتب،والمسابقات الأدبية.

كما عمل سكرتيراً للتحرير في مجلة "قوافل" الصادرة عن النادي الأدبي بالرياض (1994-1998)،وعضو هيئة تحرير في مجلة "حيفا لنا" الإلكترونية، وعضو (ومشارك) في تحرير عدد من الكتب الأدبية والنقدية؛ ومؤسس ومحرر صحيفة "سرديات" الإلكترونية.

وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، وتجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين،والجمعية اللغوية للمترجين واللغويين العرب، ورابطة المسبار الأدبية، ومؤسس وعضو وحدة أبحاث السرديات، ووحدة أبحاث الشعريات بجامعة الملك سعود.

حصل على جائزة أبها للكتابة المسرحية، وتكريم الجمعية اللغوية للمترجين واللغويين العرب،وشهادات شكر وتقدير عديدة.

وقد رشحه قسم اللغة العربية وآدابها وكلية الآداب بجامعة الملك سعود للحصول على جائزة الملك فيصل العالمية في الآداب للعام 1435هـ/ 2014م، في موضوع "دراسات الرواية العربية الحديثة".

□ أعماله الأدبية والنقدية:

1. "فرح أنطون روائياً ومسرحياً"، نقد، دار الكرمل، عمّان، 1994.
2. "في طريقهم إلى الجنون"، نص مسرحي، دار آرام، عمّان، 1994.
3. "الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تتقيأ"، نص مسرحي، دار الحوار، اللاذقية/ سوريا، 1995.
4. "لقاء في الفوج الأخير"، قصص، المطابع التعاونية، عمّان، 1995.
5. "التبغ واللعنة آخر ما توصل إليه عبد الله المسكين"، قصص، دار الكرمل، عمّان، 1996.
6. "بوابة خربة بني دار"، رواية، دار الحوار، اللاذقية/ سوريا، 1997.
7. "داريّا"، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
8. "ثقافة المنهج.. الخطاب الروائي نموذجاً"، دراسة، دار المقدسية، حلب/ سوريا، 1999.
9. "بقايا من الهذيان"، قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
10. "الليلة الشاردة الواردة"، قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
11. "المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية"، دراسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
12. "خندق المصير"، رواية، دار الفارابي، بيروت، 2002.
13. "النسوية في الثقافة والإبداع"، نقد، عالم الكتب الحديث، إربد، 2007.
14. "ذاكرة رواية التسعينيات"، نقد، دار الفارابي، بيروت، 2008.
15. "فضاءات الكتابة"، نقد، دار شمس، القاهرة، 2008.
16. "وجهي وزرقاء اليمامة"، قصص، دار فضاءات، عمّان، 2009.
17. "التنفس حلماً"، قصص، دار فضاءات، عمّان، 2009.

18. "وهج السّرد"، نقد، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.

19. "مقاربات في السرد"، عالم الكتب الحديث، إربد، 2012.

20. "الفردوس المفقود"، دراسات في الرواية الفلسطينية، دار الفارابي، بيروت، 2013.

21. "قراءات في المنظور السردي النسوي"، عالم الكتب الحديث، إربد، 2013.

22. "طواحين السوس"، رواية إلكترونية.

23. "فلسطين ذاكرة وطن"، مقاسرديات إلكترونية.

24. "سيد المفاتيح"، ق.ق.جدًا إلكترونية.

25. "العصافير لا تغرد خلف القضبان"، رواية إلكترونية.

الموقع الإلكتروني: **http://faculty.ksu.edu.sa/almanasrah**

* البريد الإلكتروني: hmanasrah@ksu.edu.sa – hosain_ma@yahoo.com



ALQUSAH AQASIRAH JDAN

الدكتور حسين المناصرة

لم تكن القصة القصيرة جدًا نصًا أدبيًا طارئًا؛ لأنها وجدت مع وجود الإنسان على ظهر البسيطة؛ كما تجلت في النّقش، والمثل، والحكمة، والطرفة، والخاطرة، وغيرها.

وهي إن بدت اليوم نصًا شائعًا بين أيدي كثير من كتابها، أو غيرهم ممن يكتبونها في المواقع الرقمية بدون أية مقصدية، كما هو حال كثير من قصص تويتر، والفيسبوك، والواتساب والـ"SMS"، وغيرها؛ فإنها -أيضًا- نص صعب، له شعريته أو جماليته أو إنشائيته أو أدبيته الخاصة.

وكثيرًا ما يسأل نقاد السرديات في المواقع الإعلامية المختلفة، وبخاصة الرقمية، عن شأن هذه القصة (ق، ق.جدًا) مفهومًا، وتأريخًا أدبيًا، ورؤى، وجماليات... وعن مسألة استسهال هذه الكتابة أو صعوبتها؛ لأن كثيرًا من كتابها يستسهلونها، ومن ثمّ يصعب أن نصف بعضهم بأية صفة تحيلهم على مشهد إبداع هذه القصة أو غيرها؛ وفي الوقت نفسه، يصعب أن نصادر مشروعية أي قاص أو قاصة عندما يكتب هذه القصة.

لكن ينبغي أن يدرك كتاب هذه القصة القصيرة جدًا وكاتباتها أهمية شعرية هذه القصة، بصفتها جنسًا سرديًا لا يحتمل المجانية والإكثار منها؛ فهي تجربة متولدة من جذورها الممتدة في القصة القصيرة والرواية والشعر..إلخ، وقد أجادها كثير ممن كتبوا القصة والرواية والشعر قبلها.

آمل أن يسهم هذا الكتاب أو الكتيب في الإجابة عن بعض أسئلة المهتمين أو المعن... الأدبي المهم، الذي غدا منافسًا لقصيدة النثر، وأكثر رواجاً من بقية الأجناس الأدبية ... في الوسائل الرقمية الجديدة، وبخاصة "تويتر".




9 789957 708351





الاردن - اربد - شارع الجامعة
تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com
www.almalkotob.com